This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

DEUTSCHES DANTE-JAHRBUCH

10. BAND / NEUE FOLGE 1. BAND

University of Virginia Library
PQ;4331;.A5 BD.10 1928
ALD Deutsches Dante - Jahrbuch.
UX 001 866 743

Digitized by Google

ALDERMAN LIBRARY
UNIVERSITY OF VIRGINIA
CHARLOTTESVILLE, VIRGINIA

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DEUTSCHES
DANTE-JAHRBUCH

ZEHNTER BAND / NEUE FOLGE 1. BAND

HERAUSGEGEBEN VON
FRIEDRICH SCHNEIDER

VERLAG HERM. BÖHLAUS NACHF. WEIMAR 1928
HOF-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGSBUCHHANDLUNG

Digitized by Google

PQ
4331
.A5
Bd.10
1928

Digitized by Google

DEUTSCHE DANTE-GESELLSCHAFT

PROTEKTOR:

Seine Königl. Hoheit Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Freiburg i. Br.

VORSTAND:

Vorsitzender: Geh. Rat Univ.-Prof. Dr. Goetz, Leipzig, Straße des 18. Oktober 15

Stellv. Vorsitzender: Bürgermeister Kloss, Weimar, Lisztstraße 33

Herausgeber des Jahrbuches: Univ.-Prof. Dr. Friedr. Schneider, Jena, Jenergasse 11

Schatzmeister: Bankdirektor Mathie, Berlin W 67, Wormser Str. 7

Schriftführer: Rechtsanwalt und Notar Curt Rothe, Chemnitz, Theaterstraße 86

Staatssekretär a. D. Freiherr v. Falkenhausen, Exz., Saabor i. Schl.
Geh. Rat Univ.-Prof. Dr. Finke, Freiburg i. Br.
Univ.-Prof. Dr. Krebs, Freiburg i. Br.
Österr. Botschafter am Heiligen Stuhl Prof. Dr. v. Pastor, Rom
Univ.-Prof. Dr. Wechsler, Berlin-Nicolasee

WEIMARER GESCHÄFTSFÜHRENDER AUSSCHUSS:

Bürgermeister Kloss, Weimar
Prof. Dr. Deetjen, Weimar
Prof. Dr. Franke, Weimar

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALT

Seite

Vorwort IV

Beatrice, Simone und Musciattino de' Bardi. Von *Robert Davidsohn* 1

Über die poetische Einheit im Inferno. Von *Arthur Franz* . . 13

Zur ersten Vision der Vita Nuova. Von *Karl Federn* 71

Der älteste Commediatext: Arci-β der Frankfurter Stadtbibliothek. Von *Fritz Schmidt-Knatz* 76

Der Streit um den Fiore. Von *Alfred Bassermann* 94

Der gedankliche Aufbau von Dantes Monarchie. Von *Wolfram von den Steinen* 139

Matelda. Von *Ferdinand Koenen* 155

Giovanni Villani und die Divina Commedia. Von *Ernst Mehl* 173

Dante und die mythologischen Bilder des Quattrocento. Von *Paul Schubring* (Mit Illustrationen) 185

Miszellen:

Ein unveröffentlichter Brief des Dante-Übersetzers Karl Streckfuß. Von *Wolfgang Wurzbach* 193

Buchbesprechungen. Von *Friedrich Beck* 198

Die Macht des menschlichen Wortes. (Anmerkung zu einem Satz von Dante.) Von *Joseph Balogh* 201

Romanum imperium de fonte nascitur pietatis. Von *Joseph Balogh* 202

Miszellen zur Commedia. Von *Alfred Bassermann* 205

Das Rätsel der Gorgo. Von *Alfred Bassermann* 211

De vulgari eloquentia I 6. Von *Franz Dornseiff* 212

Neue Dante-Literatur. Von *Friedrich Schneider* 215

Digitized by Google

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

zum Beitrag von Paul Schubring über Dante und die mythologischen Bilder des Quattrocento / Seite 192

Abb. 1a und 1b. *Mantegna:* Traian und die Witwe
Klagenfurt, Museum

Abb. 2a. *Bartolommeo di Giovanni:* Der Raub der Sabinerinnen
Rom, Pal. Colonna

Abb. 2b. *Bartolommeo di Giovanni:* Die Säuglinge der Sabinerinnen
Rom, Pal. Colonna

Abb. 3a. *Der Paris-Meister:* Das Parisurteil
London, Sammlung Benson

Abb. 3b. *Der Paris-Meister:* Die Entführung Helenas
Wien, Graf Lanckoronski

Abb. 4a und 4b. *Bartolommeo di Giovanni:* Die Schicksale der Io
London, P. und D. Colnaghi

Abb. 5. *Michele da Verona:* Meleager und Althaea
New York, Durlacher

Abb. 6. *Ercole Roberti:* Medea mit den Kindern
Richmond, F. Cook

Abb. 7. *Florentiner Meister um 1450:* Phaeton und Helios
London, Earl of Crawford

Abb. 8. Innenbild eines Florentiner Truhendeckels: Paris
Florenz, Uffizien

Digitized by Google

VORWORT DES HERAUSGEBERS

In der Vorstandssitzung der Deutschen Dante-Gesellschaft am 18. September 1927 in Weimar wurde die Schriftleitung des Jahrbuches in die Hände des Unterzeichneten gelegt.

Der vorliegende Band bezeugt die Absicht des Herausgebers, mit dem Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft eine wissenschaftliche Zeitschrift von kulturellem Ruf zu schaffen, in der jeder zu Wort kommen kann, der sich als Kenner Dantes und der Kultur seiner Zeit ausweist. Erfreulicherweise liegen bereits wertvolle Beiträge für den nächsten Band vor, so daß wir hoffen dürfen, dem Deutschen Dante-Jahrbuch seine Stellung inmitten der Dante-Zeitschriften der Kulturvölker zu sichern.

Einer der Mitarbeiter des Jahrbuches, Herr Professor Dr. Wolfgang Wurzbach in Wien, hat in »Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte« (Stuttgart 1928, Seite 325) gerade jetzt wieder daran erinnert, »daß ein Jahr nach der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar (1864) sich anläßlich der 600. Wiederkehr von Dantes Geburtstag (1865) in Dresden die Deutsche Dante-Gesellschaft bildete. Sie erfreute sich der besonderen Förderung des Dantekundigen Königs Johann, der unter dem Namen Philalethes selbst eine vorzüglich kommentierte Übersetzung der Divina Commedia in reimlosen Jamben herausgab (3 Bde., 1839—1849 u. ö.). Die Deutsche Dante-Gesellschaft veröffentlichte in den Jahren 1867—1877 vier Bände ihres Jahrbuches, welches dank den Beiträgen ihres um die Dante-Forschung hochverdienten Präsidenten Witte, J. A. Scartazzini u. a. in der Dante-Literatur einen ehrenvollen Platz behauptet und schon deshalb bemerkenswert ist, weil es den italienischen Publikationen dieser Art um mehr als zwei Jahrzehnte vorausgeht (die italienische Dante-Gesellschaft wurde erst 1888 gegründet). Die Bemühungen Scartazzinis und F. X. Kraus', noch weitere Bände erscheinen zu lassen, waren erfolglos; erst kurz vor dem Ausbruch des Weltkrieges gelang es Dr. Hugo Daffner im Verein mit einigen Gleichgesinnten eine Neue Deutsche Dante-Gesellschaft ins Leben zu rufen, deren Mitgliederzahl seit der Beendigung des Krieges in erfreulichem Maße zunahm. So konnte 1920 der seit 1914 geplante V. Band des Deutschen Dante-Jahrbuches in dem stattlichen Umfange von 360 Seiten erscheinen. Ihm sind in

Digitized by Google

geringerer Stärke 1921 der VI., 1923 der VII., 1924 der VIII., 1925 der IX. Band gefolgt. Der Eifer und die Arbeitsfreudigkeit, welche Daffner als Herausgeber an den Tag legt, verdienen alle Anerkennung, und es wäre zu wünschen, daß sein Unternehmen in den Kreisen der Gelehrten wie auch des großen Publikums jene Unterstützung und Beachtung fände, die es beanspruchen darf.« —

Der vorliegende Band nimmt also eine stolze Tradition wieder auf und bittet um Unterstützung aller derer, denen deutsche Wissenschaft und Kultur keine leeren Worte sind. Mit Genugtuung wird die Öffentlichkeit erfahren, daß Herr Dr. Hugo Daffner zum Ehrenmitglied der Deutschen Dante-Gesellschaft ernannt worden ist.

Alle Anfragen, die sich auf die Schriftleitung, die Beiträge und die Bibliographie beziehen, sind an die unten angegebene Anschrift zu richten.

Als Tagungsort der Deutschen Dante-Gesellschaft ist Weimar gewählt worden, wo sich alljährlich die Mitglieder im Monat September in Erinnerung an Dantes Todestag versammeln. Die Leitung der Tagung, sowie die Auswahl der Vorträge liegt in den Händen des Vorsitzenden der Deutschen Dante-Gesellschaft. Herr Geheimrat Professor Dr. Walter Götz in Leipzig hat im Herbst 1927 die Leitung der Deutschen Dante-Gesellschaft übernommen. Damit trat einer der größten Kenner der Geschichte Dantes und seiner Zeit an die Spitze der Gesellschaft, die ihm dafür aufrichtigen Dank schuldet.

In reibungsloser Zusammenarbeit haben seither alle Vorstandsmitglieder um des großen Namens willen ihre Kräfte daran gesetzt, die Deutsche Dante-Gesellschaft weiter in kraftvoller Blüte zu erhalten.

Jena, 10. August 1928
Jenergasse 11

Professor Dr. Friedrich Schneider

Digitized by Google

BEATRICE, SIMONE UND MUSCIATTINO DE' BARDI

VON ROBERT DAVIDSOHN

Im fünften Bande des deutschen Dante-Jahrbuches haben sich zwei Stimmen dahin vernehmen lassen, jene alte Überlieferung, daß die vom Dichter verherrlichte Beatrice die Tochter des Folco Portinari gewesen sei, habe keine Berechtigung. Dem Verfasser dieses Aufsatzes, der sich vier Jahrzehnte lang eingehend mit der Umwelt des Alighieri beschäftigt hat, wird es gestattet sein, eine durchaus entgegengesetzte Überzeugung zu vertreten.

Karl Federn schiebt das Zeugnis des Pietro Alighieri mit den Worten beiseite: »Was wissen Kinder von jugendlichen Liebeserlebnissen ihrer Eltern?«. Und das des Boccaccio mit den andern: »Was weiß der gesprächige Sohn eines Angestellten im Hause des Herrn, von dessen lang verstorbener Frau man erzählt, es sei die vom Dichter vergötterte Dame gewesen«.[1] In den inhaltreichen Ausführungen von Engelbert Krebs wird in einer Anmerkung die Ansicht vertreten: Boccaccios Erzählung, »Beatrice sei die historisch bezeugte Dame Beatrice de' Bardi, geborene Portinari gewesen«, erscheine auf Grund einer Stelle im ersten Kapitel der Vita Nuova hinfällig, die von der Besungenen aussagt: »la gloriosa donna ... fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare«.[2] Michele Barbi hat in einer langen Note zu seiner kritischen Edition ausgeführt: die Stelle bedeute gemäß der Meinung der Zeit (Vita Nuova XIII, 4 p. 31), wonach die Namen »consequentia rerum« wären: allen, die jene Schöne sahen, habe ihr Anblick eine Beglückung gewährt. Zu dieser Deutung aber kommt ein Weiteres. Durchaus nicht genügend beachtet ist das Testament des Vaters der Beatrice, obwohl der letzte Wille des Folco Portinari in einer unzulänglichen Veröffentlichung seit hundertsiebzig, in genauem Texte seit siebzehn Jahren vorliegt.[3] Diese wichtige Urkunde vom 15. Ja-

[1] Dante-Jahrbuch V, 65.

[2] Ebenda S. 70, Anm. 3.

[3] Richa, Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine VIII p. 229 ss. mit Auslassungen und Ungenauigkeiten. Vollständig: Archivio Storico Italiano Serie V, tomo 48 (a. 1911) p. 249 ss.

Digitized by Google

nuar 1288 ergibt, daß die Tochter, damals bereits Gattin des Ritters Simone de' Bardi, *nicht* Beatrice, sondern mit dem kürzenden Kosenamen *Bice* genannt wurde. Die sie betreffende Bestimmung lautet: »Item domine Bici filie sue, uxori domini Simonis de Bardis . . . legavit . . quinquaginta libras ad florenos, quibus simul et dote, quam pro ea dedit, cum nubsit, eam jussit esse contentam.« Der Dichter verherrlichte die von ihm Besungene mithin unter einem Namen, der ihm feierlicher erschien als der, den sie in der Welt des Alltags trug. Jene Stelle der Vita Nuova, wonach Beatrice nicht ihr eigentlicher Name war, findet hierdurch eine genügende und sehr realistische Aufklärung.

Warum man so sehr bemüht ist, in der Beatrice der Vita Nuova und der Divina Commedia eine andere zu suchen, als Bice Portinari, das hat doch wohl letztlich seinen psychologischen Grund darin, daß man sich unter diesem Inbegriff aller Vollkommenheit ein irdisches Wesen überhaupt kaum vorstellen kann, daß man sein Urbild nicht in einem Mädchen erblicken mag, das, während ein hoher Dichter es anbetete, einem Florentiner Kaufmann die Hand zum Ehebunde reichte. Daß der Dichter die Vielbesungene gelegentlich selbst Bice nennt, wie der Vater in seinem Testament, zeugt dafür, daß seine Beatrice eigentlich diesen Namen führte.[1] Dante gibt deren Alter recht genau im Vergleich mit dem eigenen an; sie habe, als er sie zuerst erblickte, im Beginn ihres neunten Jahres gestanden, während *er* dieses beendet hatte.[2] Als Zeit ihres Todes erwähnt er, in sowohl der eigenen Neigung wie dem Zeitgeschmack entsprechender, etwas gekünstelter Ausdrucksart den Juni 1290.[3] Wie man so präzisen Angaben gegenüber lange davon sprechen konnte, Dantes Beatrice sei eine allegorische Gestalt, läßt sich schwer begreifen. Was alles die vermeintliche Allegorie ausdrücken sollte, hat uns hier nicht zu beschäftigen, doch müssen wir gestehen, daß solches Spiel der Phantasterei immerhin noch etwas erklärlicher erscheint, als das Bemühen, die Beatrice zwar für die dichterische Verklärung einer Persönlichkeit des wirklichen Lebens auszugeben, doch zu bestreiten, sie sei gerade Bice Portinari gewesen. Daß der Sänger der Vita Nuova ein Wesen von Fleisch und Blut in zarten Gesängen,

[1] In dem Sonett »Io mi senti svegliar dentro a lo core«. Vita Nuova XXIV.
[2] Vita N. II.
[3] Ibid. XXIX.

Digitized by Google

daß er die früh Geliebte nachmals im Glanze des Jenseits zur Heiligen verklärte, sie fast der Madonna anglich, wird niemandem als Rätsel erscheinen, der jemals beobachten konnte, wie Menschen hoher dichterischer Begabung Wesen, die ihnen eine starke Neigung einflößen, zu Idealgestalten umzuformen verstehen, wie sie an ihnen Züge entdecken, die nüchterneren Beobachtern ewig verborgen bleiben, und strahlende Gestalten aus ihnen schaffen, deren Leuchtkraft eben nur ihrem eigenen Inneren entstammt. In der Zeit und Umwelt des jugendlichen Alighieri dachte man über seine an Beatrice gerichteten Sonette offenbar vielfach überaus skeptisch. Dies bezeugt zur Genüge die Antwort des Dante da Maiano auf jenes, das »A ciascun alma presa« beginnt, in der der Maianese dem noch wenig bekannten Sangesgenossen mit plumpem Hohn rät, er möge Waschungen gewisser Körperteile vornehmen, um seiner glühenden Visionen Herr zu werden, um zu geistiger Klarheit zurückzukehren.[1]

Beim Tode ihres Vater war Bice Portinari noch am Leben.[2] Als Folco am 15. Januar 1288 sein Testament machte, erklärte er in der üblichen, betreffs des körperlichen Zustandes natürlich Abwandlungen unterworfenen Form, gesund an Geist und Leib zu sein. Als er etwa ein Jahr darauf starb, muß er noch in verhältnismäßig jungen Jahren gestanden haben, was denn den bittern Schmerz der Beatrice, den Dante in der Vita Nuova schildert, doppelt erklärlich macht. Von den sechs Töchtern des Folco war Ravignana, die mit Bandino de' Falconieri vermählt gewesen, vor ihm hingeschieden. Bice war Gattin des Ritters Simone de' Bardi, vier Töchter lebten zur Zeit des Testaments noch unvermählt im Hause, und von den fünf Söhnen zählten nur zwei über achtzehn Jahre, die andern waren noch unmündig. Da betreffs der unverheirateten Mädchen angenommen werden muß, daß sie ebenfalls jünger als achtzehnjährig waren, hinterließ er sieben Kinder in sehr jugendlichem Alter, und er faßte überdies bei Errichtung des Testamentes ins Auge, daß seine Gattin Cilia nach seinem Ende noch weitere in die Welt setzen könne. Von den Söhnen, die er als Minorenne hinterließ, nahm Pigello Portinari ein tragisches Ende. Im Zusammenhange mit den bewaffneten Konflikten der schwarzen und weißen Guelfen, der Donateschi und Cerchieschi, war er Ende 1298 im Gefängnis inter-

[1] »Di ciò che stato sei dimandatore« Nanucci, Manuale I p. 319 s.
[2] Vita N. XXII.

Digitized by Google

niert worden, und dort starb er mit fünf andern Jünglingen an Gift, das ihm angeblich der verbrecherische Neri degli Abati hatte reichen lassen.[1]

Folco Portinari war bis zum Tode Mitinhaber des Bankhauses Cerchi; zu Vormündern seiner minderjährigen Kinder ernannte er seine Sozien, die Ritter Vieri und Bindo de' Cerchi, von denen wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob sie sich schon damals von dem andern Zweige ihres Geschlechtes getrennt hatten, um das Bankhaus der »schwarzen Cerchi« zu begründen, oder ob dies etwas später geschah. Jedenfalls waren die Leiter des Hauses der »schwarzen Cerchi« identisch mit den Führern der Florentiner Partei der »weißen Guelfen«, deren anerkannter Leiter Messer Vieri war.[2] Dantes Lebensschicksal entschied sich durch seine Zugehörigkeit zu jener Gruppe, an deren Spitze der Vormund der Kinder Portinari stand. Wir sehen, wie es sich hier um einen eng geschlossenen Daseinskreis handelte, dem sowohl der Dichter wie die durch ihn Verklärte angehörte. Auch erhellt aus dem Testament, wie dieser Kreis räumlich begrenzt war. Boccaccio berichtet, der neunjährige Knabe Dante habe Beatrice zuerst bei der Feier des Calendimaggio gesehen, zu der Folco seine Nachbarn einlud, und zu dem der Sohn als Begleiter des Vaters erschienen sei.[3] Das Testament führt in aller Ausführlichkeit den Grundbesitz des Erblassers an, der ihm großenteils gemeinsam mit andern Mitgliedern seines Geschlechtes gehörte. In welchem der Häuser Beatrice emporwuchs, wissen wir nicht, aber alle befanden sich in den Kirchspielen San Procolo, Santa Maria in Campo, Santa Margherita, durchweg kaum einige Minuten von dem Turmhause entfernt, in dem der Alighieri geboren war und seine Jugend verlebte.

Es darf nicht übersehen werden, daß die Zeugnisse dafür, die Beatrice Dantes sei Bice Portinari gewesen, gerade aus Florenz stammen, die neueren Anzweiflungen dagegen von solchen, denen die Verhältnisse der Arnostadt wenig vertraut sind. Die Mitteilung des »Anonimo Fiorentino«, dessen Alter, dessen Originalität der Herausgeber Fanfani überschätzte[4], wollen wir außer acht lassen, denn

[1] Gesch. v. Flor. III, S. 63 f. — S. 64, Anm. 2 über den chronologischen Irrtum bei Villani VIII, 41.

[2] Gesch. v. Flor. IV, 2 S. 191.

[3] Trattatello in laude di Dante c. III, ed. Gigli p. 20 s.

[4] Die Kritik Hegels in seiner Schrift »Über den historischen Wert der Dante-Commentare« S. 57 ff. ist nur allzu berechtigt.

Digitized by Google

sie könnte auf Boccaccio zurückgehen. Die Bekundung des Pietro Alighieri hingegen hat hohe Bedeutung, ob man sie auf den Vater selbst zurückführt, ob man annimmt, seine Äußerung beruhe auf Nachrichten, die er nach dessen Tode in Florenz erhielt. Hier lebte er nach dessen Hinscheiden während einiger Zeit, und er hatte genügend Gelegenheit, sich über das Urbild der dichterisch Verklärten zu unterrichten, auch wenn der Vater Schweigen beobachtet haben sollte, wozu übrigens längst kein Grund mehr vorlag. Die geistige Bedeutung Pietros, zumal seine dichterische, ist gewiß nicht sehr hoch einzuschätzen, aber er war Geistlicher gewesen, wurde, als er auf die kirchliche Würde verzichtete, Richter, und nahm als solcher in Verona, später in Treviso, wo er starb, eine geachtete Stellung ein.[1] Leichtfertige Angaben in einem so wesentlichen und zarten, seinen Erzeuger betreffenden Punkt sollte man ihm gewiß nicht zur Last legen! Neben der seinen kommt besonders die Aussage des Messer Giovanni Boccaccio in Betracht. »Der gesprächige Sohn des Angestellten eines Handelshauses« ist wohl eine etwas gewagte Bezeichnung für den Novellisten, dessen Erzählungen seit sechs Jahrhunderten Millionen von Lesern entzückt haben, aber der Sachverhalt selbst ist ein recht wesentlich anderer. Boccaccio erwähnt ausdrücklich, Folco habe die Tochter stets Bice genannt[2] und daß das Testament dies bestätigt, ist ein geringfügiger Umstand, der doch auch ergibt, wie genau der Verfasser des »Trattatello« über Einzelheiten unterrichtet war, und in wie reichem Maße er zu Ermittelungen Gelegenheit hatte, darüber geben uns Handelsurkunden die wertvollsten Aufschlüsse. Der Vater des Giovanni war eben nicht ein »Angestellter« des Hauses Bardi, sondern ein in hervorragender Stellung tätiger Sozius der Firma, die einen Weltruf besaß. Deren wichtigste Transaktionen vollzogen sich in Gemeinschaft mit den Peruzzi und den Acciaiuoli in Neapel, und bestanden in Finanzgeschäften mit dem Herrscher des südlichen Königreiches, sowie in Verbindung mit diesen in dem umfangreichsten überseeischen Getreideexport aus dessen Häfen.[3] Im Jahre 1324 finden wir den Boccaccio Chelini in Florenz unter den Konsuln der Wechslerzunft[4], 1326

[1] Gesch. v. Flor. III, S. 620; IV, 2 S. 458; IV, 3 S. 193.
[2] Trattatello l. c. p. 21 s.
[3] Eingehend darüber Gesch. v. Flor. IV, 2 S. 413ff.; 417ff.
[4] Forsch. zur Gesch. v. Flor. III, Reg. 1280.

Digitized by Google

bekleidete er die angesehene Stellung eines Rates des Handelsamtes und des Handelstribunals der Mercanzia[1], doch Ende 1327 ging er als einer der Chefs des Hauses Bardi nach der Stadt gegenüber dem Vesuv, und wurde gleich darauf zum »Familiaren« König Roberts erhoben[2], als welcher er das Recht hatte, in dessen Palast zu wohnen und verpflegt zu werden. Im Jahre 1329 wurde er zum Rat, zum Kammerherrn sowie zum »königlichen Kaufmann« ernannt[3], und zu gleicher Zeit wandte sich die Regierungsbehörde seiner Vaterstadt an ihn, wie an die leitenden Männer der neapolitanischen Niederlassungen der Sozietäten Peruzzi und Acciaiuoli, um deren Intervention beim Herrscher wegen der Getreideversorgung von Florenz zu erlangen, wo man der Hungersnot halber Tumulte befürchtete.[4] Im folgenden Jahre kam der siebzehnjährige Giovanni nach Neapel, wo sein Vater als einer der einflußreichsten Kaufleute seines Zeitalters wirkte.[5] Simone de' Bardi war gemeinsam mit fünf seiner Brüder, sowie fünf andern Florentinern, später mit dreien seiner Brüder, einem andern Bardi und sechs Angehörigen sonstiger Geschlechter Chef der großen Handelsgesellschaft gewesen.[6] Als Boccaccio Chelini zur Leitung oder Mitleitung ihrer wichtigsten auswärtigen Niederlassung nach Neapel übersiedelte, standen in Florenz noch zwei der überlebenden Brüder des Simone, also Schwäger der längst verstorbenen Beatrice, der Ritter Gualterotto und Gualterio der Zentralleitung des Hauses vor[7], daneben gehörte während dieser Jahre einer der Portinari, Andrea, zu den Leitern der Sozietät Bardi.[8] Bedarf es der Erwähnung, daß Vater und Sohn Boccaccio sich in

[1] Ebend. Reg. 852.

[2] Ebend. Reg. 907; 911. Ferner 922; 926; 927.

[3] Ebend. Reg. 942.

[4] Davidsohn, Il Padre di Giovanni Boccaccio, Arch. Stor. Ital. Ser V t. XXIII (a. 1899).

[5] Ob Boccaccio Chelini schon 1312, als er in Paris Augenzeuge der Templerverbrennung war und als Giovanni dort geboren wurde, als Vertreter des Hauses Bardi in der französischen Hauptstadt weilte, läßt sich nicht feststellen. Vgl. Gesch. v. Flor. IV, 2 S. 336.

[6] Urkunden Palermo 1299, 10. Februar, veröffentlicht von Starabba im Arch. Stor. Siciliano Nuova Serie XIII p. 86. — (1302) 19. März (a. Bonif. VIII 8), inseriert in: Siena 1303, 21. Februar. — Archivio Vaticano, Miscellanea.

[7] Florenz 1328, 1. August. — Forsch. usw. III, Reg. 919.

[8] Neapel 1326, 24. Januar. — S A N. — Reg. Ang. 257 f. 168[a]. — 1329 vertrat Andrea Portinari das Haus Bardi in Brügge. — Forsch. usw. III, Reg. 946.

Digitized by Google

diesem ihnen nächststehenden Kreise genau darüber unterrichten konnten, ob Bice Portinari, die Gattin des Simone Bardi, die durch Dantes Dichtungen Verklärte gewesen sei? Das damalige jüngere Geschlecht hegte für den toten Dichter die glühendste Verehrung; Ordensgeistlichen mußte, damit sie nicht von dem Studium der Gottesgelahrtheit abgelenkt würden, die Lektüre seiner Poesien feierlich untersagt werden.[1] In der Kapelle des Podestàpalastes erblickte man auf einer Altartafel, später auf dem erhaltenen Fresko sein Bildnis, nach nicht langer Zeit wurde der Dichter in Santa Maria Novella, in der Capella Strozzi im Paradiso verkörpert, und der Inferno gemäß der Darstellung der Divina Commedia durch die Orcagna gemalt. Die Generation, die auf den Alighieri folgte und die Älteren, die in der Zeit jung waren, zu der sich sein Schicksal entschied, beklagten mit Boccaccio die »wütende Verurteilung«, die zum Himmel schreiende Ungerechtigkeit[2], deren Opfer er geworden. Der dem Scheiterhaufen Zugesprochene hatte sich in einen verehrten Märtyrer gewandelt. Daß man stolz darauf war zu ihm, wenn auch nur in mittelbarer, zu der von ihm verklärten Beatrice in direkter Beziehung gestanden zu haben, daß man dem Verhältnis des erlauchten Dichters zu der Bice der Wirklichkeit emsig nachforschte, daß man in ihrem und ihres Gatten Familienkreise über dieses sehr genau unterrichtet war, dies alles versteht sich von selbst, und daß kein Verehrer Dantes, kein Schriftsteller, so gut imstande war, aus dem Munde der überlebenden Nächstbeteiligten die Wahrheit zu erfahren, wie Giovanni Boccaccio, glauben wir nachgewiesen zu haben. Wie rein die Liebe des Dichters gewesen, daß von einer Erwiderung seiner Empfindungen seitens der Angebeteten kaum gesprochen werden konnte, wurde gewiß von niemandem bezweifelt, und so lag nicht der mindeste Grund vor, weshalb die Kundigen dem emsig nach allem, was auf Dante Bezug hatte forschenden Verehrer des Sängers der Beatrice ihr Wissen vorenthalten sollten. Er selbst gibt an, seine Nachricht über deren Identität mit Bice Portinari sei ihm von einem ihrer nächsten Blutsverwandten mitgeteilt worden, der sie selbst noch gekannt habe.[3] Zugleich aber stand, was er veröffentlichte unter Kontrolle der sehr scharfzüngigen, über diese

[1] Gesch. v. Flor. IV, 3 S. 125.
[2] Trattatello, Proemio.
[3] Comento, Sezione VIII.

Digitized by Google

Dinge ebenfalls unterrichteten Florentiner Öffentlichkeit, so daß auch daran nicht zu denken ist, daß Verwandte sich etwa einer Beziehung ihrer verstorbenen Angehörigen gerühmt hätten, die in Wahrheit nicht bestand. Wozu nach alledem die Anzweiflung?

Der Ritter Simone de' Bardi war, als er die jugendliche Bice, wir wissen nicht, zu welchem Zeitpunkte, in sein Haus führte, ein Mann reiferen Alters. Er war 1278 Ratsherr gewesen, dann wurde er 1287 Prior der Stadt, unmittelbar vor seinem Schwiegervater Folco, und fungierte 1290 als Rat des Aimeric de Narbonne, des Kapitans der Guelfenliga und Siegers der Schlacht von Campaldino, in der Dante als Vierundzwanzigjähriger mitfocht. Eine frühere Ehe hatte Simone mit einer Schwester der Brüder Musciatto, Albizzo-Biche und Niccolò de' Franzesi geschlossen gehabt [2], von denen die beiden ersteren seit der Thronbesteigung Philipps des Schönen, oder bald nach dieser, eine geschäftlich herrschende Rolle, und auch eine solche im Hofleben, in Frankreich spielten, der Abenteurer-Kaufleute, die an der Wende des Dugento zum Trecento die Blicke aller auf sich lenkten.[3] Nachmals zogen Musciatto und Albizzo mit Karl von Valois nach Italien, Musciatto und Niccolò befanden sich im Gefolge des verhängnisvollen »Friedensstifters«, als dieser an jenem Novemberersten des Jahres 1301 in die Porta San Piero Gattolini einritt, der für Dantes Dasein zum Tage des Unheils wurde.[4] Den politischen Niedergang des Schwagers, den geschäftlichen der drei Brüder, mit denen er dauernd in naher Beziehung stand, hat Messer Simone nicht mehr erlebt. Zwischen Ende Mai 1302, an welchem Zeitpunkt er sich zuletzt als lebend nachweisen läßt und dem März 1303, in welchem er als verstorben bezeichnet wird [5], ist er aus dem Dasein geschieden. Die Ehe mit der Schwester jener Franzesi muß er vor 1274 geschlossen haben, denn 1303 sprach sein Sohn Musciattino, vor dem Fiesolaner Bischofsgericht als Zeuge vernommen, von Beobachtungen, die er seit 1295 in Paris gemacht hatte, und deren Natur läßt darauf schließen, daß er da-

[1] Gesch. v. Flor. II, 2 S. 344.

[2] Forsch. usw. III, Reg. 428 Zeugenaussage seines Sohnes vor dem Fiesolaner Bischofsgericht, März 1303.

[3] Eingehend über sie Gesch. v. Flor. II, 2; III u. IV, 2, s. Indizes dieser Bände.

[4] Gesch. v. Flor. III, S. 170.

[5] Forsch. usw. III, Reg. 428. — Über die Botschaft, die ihn Ende Mai erreichte, s. unten.

Digitized by Google

mals ein mindestens Zwanzigjähriger war. Der Stiefsohn der Beatrice zählte mithin kaum ein Jahrzehnt weniger, als die zweite Gattin seines Vaters.

Wir wissen nichts von seiner Kindheit, aber die Natur des Abenteurer-Kaufmanns wird sich in ihm, der den Namen des Oheims trug, und diesem während seines vieljährigen Aufenthaltes in Paris sehr nahe stand, gewiß früh geregt haben. Daß er an der Seine in Tavernen und Bordellen verkehrte, sagte er als Zeuge vor der Kurie des Bischofs von Fiesole in Santa Maria del Campo selbst aus, als er im Interesse seines Onkels Niccolò de' Franzesi betreffs eines jener »falschen Geistlichen« vernommen wurde, die sich unter Berufung auf die erlangten niederen Weihen gern ihren Schuldverpflichtungen entzogen, im übrigen aber daheim wie in Frankreich Wucher trieben und ein liederliches Leben führten, betreffs dessen in dem besonderen Falle Musciattino eben seine persönlichen Beobachtungen gemacht hatte. Dem Musciatto Franzesi stand der junge Bardi damals so nahe, daß man ihn für dessen Sozius oder für den Fattore des großen florentinisch-französischen Hauses halten konnte.[1] Er war 1299 »Receveur«, Generalsteuereinnehmer der Champagne[2], ein Amt, mit dem stets die Darlehensgewährung an jene Zahlungspflichtigen verbunden war, die das Bargeld zur Deckung der hohen Auflagen nicht besaßen, und sich allen Bedingungen der willigen Nothelfer fügen mußten, in deren Macht es stand, die Zögernden einkerkern zu lassen. Musciattino hat sich denn auch in Frankreich früh den nicht sehr ehrenvollen Beinamen »Tenaille«, die Zange, erworben, derart daß sein wirklicher Name darüber in Vergessenheit geriet und er allgemein schlechtweg »Tenaille« hieß, was denn auch die glühende Zange bedeutete, die dem Henker als Marterwerkzeug diente. Musciattino war verheiratet[3], und hatte neben seinem eigentlichen Heim in Paris ein Landhaus in der weinberühmten Gegend von Epernay, von wo er gelegentlich in Begleitung eines toskanischen Reitknechtes zur Jagd mit dem Falken auszog[4]. In seiner Eigenschaft als Receveur war er bei der Königin Blanche von Navarra, Herrin des Landes und Mutter der

[1] Forsch. usw., III, Reg. 428.
[2] Rigault, Le procès de Guichard, èvêque de Troyes (Paris 1896) p. 27 n. 5.
[3] Ibid. p. 182 n. 7.
[4] Ibid. p. 182 s.

Digitized by Google

Königin Jeanne von Frankreich, der Gattin Philipps des Schönen, in Ungnade gefallen, und sie hatte, wohl in der Überzeugung, er habe es unterlassen, Veruntreuungen aufzudecken, die ganze Habe des Tenaille wie seiner Gattin beschlagnahmen lassen, was der Betroffene seinem Vater Simone brieflich nach Florenz mitteilte.[1] Als die Schwiegermutter des französischen Herrschers am 2. Mai 1302 plötzlich starb, entstand der Verdacht, der früher begünstigte, ebenfalls in Ungnade gefallene Bischof Guichard von Troyes habe unter Mithilfe des ihm befreundeten Florentiners die beiden verhaßte Königin von Navarra vergiften lassen. Ein allzuklar von diesem Vorhaben und der Mitschuld des Bardi sowie eines in Paris lebenden Apothekers aus der Arnostadt sprechender Brief, der nachmals in dem Prozeß gegen Guichard vorgewiesen wurde, beruht mit voller Gewißheit auf Fälschung. Dagegen hatte sich Musciattino durch seinen Haß gegen die in scheinbar blühender Gesundheit Hingeraffte dazu fortreißen lassen, die traurige Freudenbotschaft dem Bischof durch einen berittenen Boten zu übersenden, der ein wehendes Banner trug[2]; ebenso übermittelte er die Nachricht durch einen seiner Diener an den Vater nach Florenz, der, bei Messer Simone, mit allen Zeichen der Genugtuung empfangen, Ende Mai 1302 am Arno eingetroffen sein muß, und dem Simone einen Brief an seinen Schwager Biche nach Paris mitgab.[3] Gegnerische Landsleute des Musciattino machten nachmals in dem gegen den Bischof Guichard schwebenden Prozeß, als dieser unter höchst phantastischen Angaben auch des an der Königin Jeanne von Frankreich begangenen Mordes verklagt wurde, ihre belastenden Aussagen wider den verhaßten Konkurrenten. Dieser muß sich indes an der Vergiftung der Königin Blanche von Navarra unschuldig gefühlt haben, wie es übrigens auch der Bischof zweifellos war. Der Bardi weilte, wie erwähnt, im März 1303 nach des Vaters Tode in Florenz, aber er kehrte nach Paris zurück, wo er sich gemäß den Zeugenaussagen in dem Giftmordprozeß gegen Guichard jedenfalls noch im November 1304, stets in nächsten Beziehungen zu den Franzesi stehend, aufhielt.[4] Dann zog er es, wahrscheinlich als die

[1] Ibid. n. 7. — p. 25 n. 5.
[2] Ibid. p. 186 s.
[3] Ibid. p. 189.
[4] Ibid. p. 193.

Digitized by Google

ersten Bezichtigungen wider ihn hervortraten, vor, Frankreich zu verlassen. Von seinem weiteren Dasein in der Heimat erfahren wir wenig mehr. In die väterliche und großväterliche Firma trat er nicht ein, wohl gerade weil dies dem Hause Bardi in Frankreich, vielleicht auch in dem angiovinischen Neapel, ernste Schwierigkeiten bereitet haben würde. Erst nach mehr als zwei Jahrzehnten hören wir wieder von ihm anläßlich einer Gewalttat, an der sich der, nach den Begriffen der Zeit schon dem Alter Nahe beteiligt hatte. Die Bardi standen damals in blutigem Hader mit dem alten Feudalgeschlecht der Buondelmonti wegen Besetzung des Pfarramtes der Kirche Santa Maria dell' Impruneta; im März 1326 überfiel eine Schar von ihnen, darunter Musciattino, einen der Buondelmonti und verwundete ihn im Gesicht.[1] Dies ist das Letzte was wir von dem wissen, der einst Bice Portinari seine Stiefmutter nannte, und der ein erhöhtes Interesse eben dadurch erregt, daß auf ihm ein ferner und blasser Abglanz des Schimmers ruht, mit dem die Phantasie eines großen Dichters die von ihm angebetete Florentiner Bürgertochter verklärt hat. —

Ist nun die Beatrice der Vita Nuova und der Divina Commedia in der Tat jene Bice Portinari, die im östlichen Sechstel der Arnostadt, nahe dem damals neuen Podestàpalast zur Welt kam? Ja und nein. Soweit das Tatsächliche in Betracht kommt, glauben wir die Frage beantwortet zu haben, aber im Grunde ist diese ganze antiquarische Erörterung für Genuß und Verständnis der Poesien ohne Belang, ist sie lediglich eine Zubilligung an die durch Jahrhunderte rege Neugier. Die Madonnen Giottos, Raffaels, Tizians, Murillos zeigen gewiß die Züge irgendwelcher Mädchen oder Frauen, die einst auf Erden wandelten, aber niemand frägt danach, vor welchen Bauern- oder Bürgerhäusern die schönheitstrunkenen Augen jener Meister sie einst erblickten, welche Namen sie geführt haben mögen; sie leben thronend, in jungfräulicher Mütterlichkeit, oder auf Wolken zum Himmelsglanz emporstrebend in der Phantasie der Menschen, wie die Künstler ihre Gestalten auf die Leinwand, auf die Holztafel gebannt haben. Das Wunschbild Dantes trug gewiß die Züge der Frühgeliebten seiner Nachbarschaft, aber die Beatrice seiner Dichtungen ist eine aus seiner Sehnsucht nach Hohem und Reinem geborene Erscheinung, nicht ein Konterfei der Wirklichkeit, sondern

[1] Gesch. v. Flor. IV, 2 S. 357; IV, 3 S. 21 f.

Digitized by Google

die Verkörperung seines Traumes von einer liebevoll zürnenden Retterin, deren Bild ihn durch den Inferno seines Lebens begleitet, ihn durch Irrungen und Leidenschaften hindurch, entsühnt zum Glanz seiner Paradiesesvision emporgeführt hat, ein Geschöpf seiner Liebe doch zugleich seines religiös bewegten, mahnenden Gewissens.

Digitized by Google

ÜBER DIE POETISCHE EINHEIT IM INFERNO

VON ARTHUR FRANZ

Dantes Divina Commedia ist poetisch einheitlich. Wir wollen dieser allgemein gerühmten Einheit im ersten Teil der Trilogie, im Inferno, wo sie besonders deutlich ausgeprägt ist, nachgehen. Der Dichter Dante hat die Vielheit seines Stoffes gemeistert. Wie gelingt ihm das, und welcher Mittel bedient er sich dazu? Diese Fragestellung gehört der Poetik an, und in der Tat soll unsre Untersuchung einen Beitrag zur speziellen Poetik der Commedia bieten. Wir scheiden damit die Frage nach der anderen Einheit, nach der Einheit der Danteschen Persönlichkeit aus, bei der zu beantworten wäre, wie der Mensch Dante mit seiner Innenwelt und mit seiner realen Umwelt fertig geworden ist. Wir wollen ausschließlich von den gegebenen Erscheinungen der poetischen Einheit ausgehen, um von dort aus zu ihrem Wesen vorzudringen. Diesen Weg von außen nach innen wird freilich nur der finden, der selbst von der geheimnisvollen Einheit der Commedia innerlich berührt worden ist.

Die poetische Einheit im Inferno ist eine komplexe Einheit. Sie läßt sich nicht auf einen Grundgedanken, nicht auf eine Idee zurückführen. Man kann ihr deshalb nicht auf philosophischem, auch nicht auf geistesgeschichtlichem Wege beikommen. Man muß vielmehr die Kraft aufsuchen, durch welche gerade die poetische Einheit zustande gekommen ist, die Kraft nämlich, die Struktur der geistigen Inhalte so zu verändern, daß sich neue Bindungen, neue Zusammenhänge und neue Beziehungen von selbst ergeben. Das Resultat dieses Vorgangs der dichterischen Vereinheitlichung ist nachweisbar in einer Reihe von einheitlichen Gedanken und Formungen, die das ganze Inferno durchziehen; sie werden vom Dichter alle der poetischen Einheit dienstbar gemacht und ihr einverleibt.

Die wichtigsten von diesen Untereinheiten sind die folgenden. Der Leser sieht den einen Dichter am Werke, wie er schicksalsmäßig und zugleich mit bewußter Willensanspannung sein großes Werk schafft und schmückt; an einer Zentralfigur zieht das Schauspiel der Commedia vorüber; auf seinem einheitlich durchkomponierten Wege wird Dante durch seine Führer geleitet, ergänzt und belehrt; ein sym-

Digitized by Google

metrischer Parallelismus eint die 9 Himmel des Paradiso mit der konstruktiv-ethischen Einteilung des Inferno und des Purgatorio; Schauplatz und Allegorie sind mit mächtiger Phantasie einheitlich veranschaulicht; das politische Zeitbild ist um einen idealen Mittelpunkt und um die persönlichen Erlebnisse des Dichters zentral gruppiert; die philosophische Welt ist mit Einschluß der Autorität des Altertums und der Kirche gewaltsam systematisiert; die Seele schreitet auf ihrem Wege durch die Sünde über die Läuterung gleichmäßig zur Seligkeit fort; die Hölle hat eine einheitliche Stimmung; die formale Gliederung der Commedia in drei streng symmetrische Teile, in hundert etwa gleich lange Gesänge, in immer gleiche, durch immer gleiche Reimstellung gebundene Verse deutet äußerlich die Einheit an; schließlich erhebt die konzentrierte, sinnerfüllte, scharf und neu geprägte sprachliche Formung den Inhalt immer auf ein einheitliches Niveau und gibt der poetischen Einheit das ihr entsprechende sprachliche Gewand.

Von allen diesen Gesichtspunkten aus kann man die poetische Einheit des Gedichts, und speziell des Inferno, aufzeigen, aber in keiner von diesen einheitlichen Bindungen liegt sie beschlossen. Alle diese Einheitlichkeiten sind das Ergebnis nachträglicher Abstraktion; sie bestehen in der Dichtung nicht für sich allein. Man kann sie mit Fäden vergleichen, auf die der Inhalt aufgereiht ist — aber diese Fäden sind miteinander verwoben; mit Farben, die jede eine charakteristische Beleuchtung geben — aber diese Farben mischen sich; mit Wellen einheitlicher Länge, die sich überlagern; mit Trägern, die den poetischen Bau tragen, zwischen denen durch die gemeinsame Belastung dauernd Spannungen ausgelöst werden, und die manchmal gewaltsam zusammengebogen oder gelegentlich auch nur mühsam verschraubt oder zusammengeleimt erscheinen. Zwischen den Einheiten, an die sich unser Ordnungsbedürfnis klammert, bestehen Beziehungen, und auf diese Beziehungen, diese Zwischenverbindungen möchte ich diesmal die Aufmerksamkeit lenken. Denn auch sie haben poetischen Wert, und sie sind für die poetische Einheit mitbestimmend.

Diese Beziehungen sind komplexer Natur. Es besteht die Versuchung, die Verschiedenartigkeit der Zwischenbindungen zu leugnen und sie, weil wir ihre einheitliche Wirkung spüren, einer einzigen unterzuordnen, nämlich der Anteilnahme des Wanderers

Digitized by Google

Dante an allen Erscheinungen, Schicksalen, Spannungen und Stimmungen des Gedichts. Freilich trägt diese Anteilnahme am meisten dazu bei, das Geschehen in Erlebnis umzuschmelzen, es mit dramatischer Spannung zu laden und mit lyrischer Wärme zu durchtränken. Aber die poetische Einheit ist doch nicht identisch mit der subjektiven Einheit in der Hauptfigur. Auch andere Beziehungen gehen in die poetische Einheit ein. Schon das Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem ist zweiseitig. Nicht nur erlebt Dante die Hölle, sondern die Hölle erlebt auch den Dante. Die Seelen reagieren auf das Anderssein des Lebendigen. Als Vergil dem Mahomet berichtet, daß Dante lebend durch die Hölle geht, um sie voll zu erkennen, da staunen Hunderte den Wanderer an und vergessen ihre Plage (28. 46—54).[1] Natürlich drückt der Dichter hierbei nur seine Empfindungen aus und projeziert sie in eine der Seelen hinein; aber die Teilnahme am Dante ist eben doch ein anderes vereinheitlichendes Kunstmittel als die Teilnahme des Dante.

Gerade der Wechsel dieser Beziehungen, das Hinübergleiten von der einen in die andere, wirkt poetisch vereinheitlichend. Durch sie wird der Hörer angeregt; seine poetische Anteilnahme wird labil erhalten. Dadurch, daß sie sich ablösen, kommen die verschiedenen poetischen Einheiten in ihm zu neuer Geltung. Eine gewisse Unruhe belebt und erleichtert die wuchtige Schwere der gebundenen Idee. Auch dies gehört zur poetischen Einheit der Commedia. Es sei nur daran erinnert, wie die Empfindungen des Höreres fortgesetzt zwischen verschiedenen Reihen hin- und herspielen: einmal bezieht man das Geschehen auf die Figur des Dante im Schauspiel und gleich darauf auf den bewußt gestaltenden Dichter; die Allegorie geht kaum merklich in gestaltete Phantasie über; literarische Anspielungen stehen neben Situationsschöpfungen; die philosophische, die emotionale und die formale Ordnung durchdringen sich, usw.

Zum Beispiel setzt die Gestalt des Vergil recht verschiedene Gefühlsreihen in Bewegung, deren poetische Auswirkung man isolieren

[1] Aus Raumersparnis gebe ich unter dem Strich immer nur die wichtigsten Stellen der zitierten Belege wörtlich. Da jeder Leser des Dantejahrbuchs seinen Dante zur Hand hat, darf ich bitten, die Zusammenhänge und die nicht abgedruckten Verse, wenn es nötig erscheint, im Inferno nachzuschlagen.

28. 53: ... S'arrestaron nel fosso a riguardarmi,
Per maraviglia, obbliando il martiro.

Digitized by Google

kann, die aber doch im Gedicht zusammenwirken. Diese Assoziatsmöglichkeiten knüpfen an an den Inhalt der Aeneis, an den Ruhm des Dichternamens, an die mittelalterliche Anschauung von Vergils übermenschlicher Zaubergewalt, an das lebendige Phantasiebild des liebenden und teilnehmenden Freundes bei der Wanderung und des Gegenspielers im Drama; in Vergil verkörpert sich die Anlehnung des Menschen an das Absolute und seine Stütze gegenüber dem subjektiven Impressionismus des Erlebnisses; und schließlich ist er gar das allegorische Scheinbild der menschlichen Weisheit, deren Segnungen und Grenzen dargestellt werden sollen. Jede einzelne dieser verschiedenen Bedeutungen ist vollständig gestaltet und poetisch wirklich; aber ebenso poetisch wirklich und dauernd wirksam ist die Spannung zwischen den verschiedenen Bedeutungen und das Übergreifen der einen Assoziationsreihe in die andere. Offenbar ist diese vereinheitlichende poetische Wirkung nicht auf die Einheitlichkeit der Idee begründet, sondern auf die Vielsinnigkeit. Aber trotzdem ist sie nicht wegzuleugnen. Sie ging zur Zeit Dantes von der Commedia aus, als man an die schillernde Vielsinnigkeit gewöhnt war, und sie erschüttert uns noch heute, obwohl sie uns fern und fremd erscheint — vielleicht gerade deswegen.

Mit dem ästhetischen Postulat einer Ideensauberkeit steht diese Auffassung im Widerspruch. Aus diesem Grunde lehnen wir heute die Allegorie als vollwertige dichterische Ausdrucksform ab. Wir lehnen sie deshalb ab, weil sich die allegorischen Gestalten nicht organisch bewegen, und weil sie sinnlos sind, wenn man die Bedeutung nicht kennt, von der sie ihr Leben borgen. Solche unpoetische Allegorien enthält das Inferno auch, zum Beispiel die Gestalt des Alten auf Kreta (14. 103 ff.), die nichts ist, sondern nur etwas bedeutet. Aber in der Regel ist die Dantesche Vielsinnigkeit doch etwas anderes. Sie ist mit der Enharmonik in der Musik zu vergleichen. Dort beruht die Wirkung darauf, daß zwei harmonische Bedeutungen einander ablösen — etwa ein h als Grundton nach einem h als großer Terz — und dadurch eine Beziehung zwischen ihnen hergestellt wird. Man kann diese Wirkung verschieden bewerten, und man schätzt das Verfahren, das Dante anwendet, um die poetische Einheit zu erreichen, auch sehr verschieden ein. Aber ehe wir werten, wollen wir die poetischen Tatsachen untersuchen und zu erkennen versuchen.

Digitized by Google

Die äußere Form

Die poetische Einheit der Commedia tut sich in der einheitlichen äußeren Gliederung kund. Der abgeschlossenen Zahl von hundert symmetrischen Gesängen ist eine Dreiheit übergeordnet und eine Dreiheit untergeordnet. Nach der Einleitung behandelt jedes Drittel von 33 Gesängen eine der drei parallelen Welten, und alle Gesänge werden von der unendlichen Kette der Terzinen gleichmäßig umklammert. Der Wille zur sinnvoll gegliederten Einheit ist also äußerlich aufs stärkste gezeigt. Sie soll ein Ausdruck der sinnvoll gegliederten inneren Einheit sein. Aber der Wille hat Widerstände zu überwinden. Es bleibt eine dauernde Spannung zwischen der äußeren Gliederung und dem Inhalt. Der Gegendruck des Stoffes ist unter Aufbietung der ganzen vitalen Kraft eines Genies gebändigt. Und dieser Gegendruck ist das notwendige poetische Korrelat der Bindung zur einheitlichen Form.

In die drei Welten von Hölle, Fegeberg und Himmel ist die Gesamtwelt des Dichters, die innere seiner Persönlichkeit und die äußere seiner Zeit, gruppiert. Aber diese Gruppierung ist für Dante nicht die einzig mögliche, sondern sie ist eine gerade noch mögliche Gliederung. Sie ergibt sich poetisch nicht von selbst, sondern sie ist in schwerer Arbeit durchgesetzt. Der Wille zur Gestaltung der Einheit in der Dreiheit hat sich aller theologischen, philosophischen, literarischen und rhetorischen Trinitäten, deren man zu jener Zeit habhaft werden konnte, bemächtigt, er hat sie erhitzt und gehämmert, in hierarchische Ordnung eingerenkt und gegeneinander verspannt, damit der Weg der Seele — durch Sünde und Läuterung zur Seligkeit — zum Wege der Verewigung des Dichters durch den Ruhm werde.

Aber die Kräfte, die dieser Bindung zur Dreiheit widerstrebt haben, sind nicht tot; man spürt ihren Gegendruck noch. So ist das Phantasiebild der Ewigkeit dualistisch geblieben. Denn Hölle und Fegeberg sind irdisch real veranschaulicht, in Form von Trichter und Berg, die sich entsprechen, die Himmel aber sind nur ein symbolischer Aufenthalt für die Seligen und ihr Bild ist inkommensurabel mit irdischer Anschauung. Derselbe Dualismus bestimmt den Gegensatz zwischen Vergil und Beatrice, zwischen dem menschlichen Verstand und der religiösen Gnade; immer steht Hölle + Fegeberg gegen den Himmel. Ein anderer Dualismus scheidet die Bösen von

Digitized by Google

den Guten: Die Unerlösbaren sind in der Hölle, die der Erlösung Teilhaftigen in den zwei anderen Reichen, und die Erlösung der Seele mit ihrem Gegensatz: — hier Anteil des menschlichen Willens, dort Kontemplation — umspannt nur Purgatorio und Paradiso.

Auch wenn die Dreigliederung beibehalten ist, ist die Symmetrie der drei Reiche unvollständig. Die wissenschaftlich gegebene Einteilung des Himmels in neun Sphären ist zwar auf Hölle und Fegeberg übertragen, aber die Einteilungsproportionen sind ganz verändert. Die drei unteren der neun Kreise des Höllentrichters sind vielfach geteilt, und sie füllen 24 Gesänge (11 bis 34), die oberen 6 Kreise nur 7 Gesänge (4—10). 14 Gesänge des Purgatorio (1—9. 28—33) bleiben außerhalb der übertragenen Gliederung. Die moralische Rangordnung der Sünder in der Hölle bleibt in den anderen Reichen erdacht usw. Kurz, die drei Teile des Gedichts sind, obwohl der Parallelismus aufs stärkste betont ist, nur gerade soweit symmetrisch, daß der Hörer das Bewußtsein ihres Verhältnisses zueinander nie verliert. Aber die Wage des Vergleichs kommt nie zur Ruhe, und statt eines statischen ist ein dynamischer Parallelismus poetisch wirksam.

Die terza rima

Ganz ähnlich ist das Verhältnis des Terzinenversmaßes zum Inhalt. Diese Form ist teils ein Ausdruck des Inneren, teils ist sie eine Bindung, die im Gegensatz zum Inhalt steht. Die Verse folgen sich gleichmäßig. Die übliche Pause nach der Gruppe von drei Versen bildet nur soweit eine Ruhe, wie die Pause nach Einatmung und Ausatmung oder der Satzschluß in fortlaufender Rede. Der Impuls zum Weitersprechen erfolgt sofort wieder. Er ist in der Reimstellung aba bcb cdc etc. dadurch angedeutet, daß der zwischen die Reime einer Gruppe eingeschlossene Versausgang in der nächsten Gruppe als umschließender Reim erwartet wird. Das rhythmische Auf und Ab und diese Verkettung geht ohne Einschnitt, ohne Untergliederung bis zum Gesangsausgang durch. Dieses Versmaß entspricht dem epischen Fortschritt der Handlung und ihrer inneren Verknüpfung, er entspricht auch ihrer straffen Ordnung in der Zeit und dem schicksalsmäßigen Zwang der Reise.

Dieser Zwang wird vom Dichter oft formuliert. Im 7. Gesang,

Digitized by Google

Vers 97 ff.[1] geht es weiter zum 7. Kreise hinunter. Der erste Tag ist vorüber, ein neuer zieht herauf. Dieser bringt neue, scharf umrissene Aufgaben für die Wanderer: »*il troppo star si vieta*«. 15. 103[2] gibt Brunetto Latini nur einen Überblick über die Genossen seiner Leiden, zu mehr ist nicht Zeit. Auch diese Übersicht kann er V. 115[3] nicht fortsetzen und nicht weiter mitkommen, weil sich schon eine andere Schar naht, zu der er nicht gehört. Hiermit ist 23. 55—57 zu vergleichen, wo gesagt ist, daß auch die Teufel des fünften Ringes ihr Gebiet, auf das sie schicksalsmäßig und poetisch begrenzt sind, nicht überschreiten dürfen, und daß sie deshalb keine Gefahr mehr für die Fliehenden bilden.

Der Künstler will sich zugunsten des gleichmäßigen Fortschritts der Handlung beschränken. Er will 8. 64[4] nicht mehr erzählen, weil sich wieder eine neue Qual ankündigt. Die Ordnung der Malebolge wird zu Beginn des 18. Gesangs fast pedantisch angekündigt. Die poetische Beschränkung in den Malebolge zeigt sich darin, daß in der Regel nur ein, höchstens zwei Vertreter einer bestimmten Sünde herausgehoben werden. Am Ende des ersten Grabens heißt es 18. 98[5], mehr brauche man nicht davon zu wissen; und auch der zweite Graben wird ebenso kurz abgegrenzt, im Schlußvers des 18. Gesangs, den Vergil spricht: *E quinci sien le nostre viste sazie.* (Vgl. noch 11. 112—115; 19. 5; 20. 1—27.)

Öfters wird das schicksalsmäßige Fortschreiten des Gedichts mit dem Lauf der Gestirne in Verbindung gesetzt. 20. 124[6] steigt der Mond ins Meer hinab, derselbe Mond, der am Anfang der Reise, am Tage vorher, voll war. Also ist der neue Tag schon angebrochen,

---

[1] 7. 97: Or discendiamo omai a maggior pieta;
Già ogni stella cade che saliva
Quando mossi, e il troppo star si vieta.

[2] 15. 104: Degli altri fia laudabile il tacersi,
Chè 'l tempo saria corto a tanto suono.

[3] 15. 115: Di più direi; ma il venire e 'l sermone
Più lungo esser non può, ...

[4] 8. 64: Quivi 'l lasciammo, che più non ne narro;

[5] 18. 98: E questo basti della prima valle
Sapere, ...

[6] 20. 124: Ma vienne omai, chè già tiene il confine
D'ambedue gli emisperi, e tocca l'onda
Sotto Sibilia, Caino e le spine,

Digitized by Google

und mit ihm ist die Zeit für eine neue Szene da. 29. 10—12[1] ist der Tag in der Mitte und nur wenig Zeit noch zugemessen. Und als die Unterweltsreise zu Ende geht, zieht eben wieder die Nacht herauf. (34. 68)[2]; sie müssen weiter, denn sie haben, wie mit schauerlicher Einfachheit gesagt wird, alles gesehen. Gleich darauf wird der Nachtbeginn — für die andere Seite vom Mittelpunkt der Erde — umgerechnet in den fortdrängenden Tag, — von Dante aufgenommen in der Frage, wie die Sonne vom Abend zum Morgen umgesprungen sein könne — und dieser neue Tag bringt wieder einen weiten Weg. Dante muß weiter.

Soweit ist die Terzinenform ein Ausdruck des Inhalts. Sie gibt dem gleichmäßigen Vorwärtsdrängen und, wie wir noch oft sehen werden, auch der Verflechtung der Handlung, sie gibt dem epischen Rahmen und dem epischen Willen des Dichters eine organische Gestalt. Aber für den poetischen Inhalt ist sie eine Fessel. Mit diesem steht sie in dauerndem Kontrast. Darauf beruht ein Hauptreiz der objektiven Formbindung, daß die Kräfte, die durch sie gebändigt sind, sich gegen die Kette aufbäumen, daß sie das Maß durchbrechen wollen. Denn, wie der Dichter seinen Stoff packt, seine subjektive Teilnahme, entspricht weder dem gleichmäßigen Tempo noch der gleichmäßig-rhythmischen Intensität der terza rima, noch auch ihrem regelmäßigen Wechsel von Rückbindung und Fortschritt. Die dichterische Anteilnahme ist leidenschaftlich; sie ist irrational, großkurvig und eigenwillig wie die Leidenschaft. Sie stürzt sich auf einzelne Vertreter aus den Massen der Verdammten und beschwert sie so sehr mit Haß oder Liebe, mit Verachtung oder Stolz, daß das poetische Gleichgewicht gefährdet ist. Wenn sie einmal einen Gegenstand ganz ergriffen hat, will sie nicht los von ihm (27. 31)[3], auch wenn sie nicht dabei bleiben sollte (30. 130 bis 149; 20. 25 ff.)[4]; die Vorgänge, die sie zur Erschütterung gebracht haben, gestaltet sie entweder überreich aus (z. B. 5. 79 ff.; 20. 55 ff.),

[1] 29. 10: E già la luna è sotto i nostri piedi:
Lo tempo è poco omai che n'è concesso, ...

[2] 34. 68: Ma la notte risurge; ed oramai
È da partir, che tutto avem veduto.

[3] 27. 31: Io era in giuso ancora attento e chino,
Quando ...

[4] 30. 130: Ad ascoltarli er' io del tutto fisso, ...
148: Che voler ciò udire è bassa voglia.

Digitized by Google

oder sie hält dem Ansturm der Gefühle nicht stand (5. 72, 142; 3. 135; 17. 92)[1], so daß die Gestaltung überhaupt in Frage gestellt erscheint; sie droht immer wieder den regelmäßigen Aufbau der Sünden umzuwerfen (18. 85; 10. 36 und 110 ff.; 3. 63; 14. 46–51; 5. 105; 28. 53 ff. und oft); sie macht die Reise durch die Hölle zu einem Kampf, den der Mensch allein nicht durchführen kann (2. 4).[2]

Die gewaltige dichterische Anteilnahme hat die Tendenz, den einheitlichen Rhythmus des Gedichts zu zersprengen, aber sie wird von dem strengen äußeren Rhythmus der terza rima aufgefangen. Sie wird von ihm überlagert und dadurch selbst rhythmisiert. Aber ehe die leidenschaftlichen Gefühle mit der Terzinenbindung zusammenprallen, sind sie durch Vergil schon abgedämpft.

Dante und Vergil

Vergil geleitet die Figur des Dante als sein Führer durch die Hölle. Er mäßigt die Leidenschaft Dantes und gestaltet dessen Anteilnahme so um, daß sie als Leitmotiv verwendbar wird. Der poetisch lebendige Vergil ist von einer allegorischen Hülle umgeben; er ist Freund und verkörperte Idee zugleich. Diese Idee besagt, daß Verstand und Doktrin im Sturm der Gefühle einen Halt gewähren. Die Allegorie soll jetzt außer Betracht bleiben, es soll nur gezeigt werden, wie die elementaren untermenschlichen Kräfte Dantes durch Vergil zu menschlichen Kräften gebunden werden. Das ist dadurch möglich, daß zwischen den beiden eine dauernde innere Beziehung besteht. Dieses seelische Band wird von den Erlebnissen getroffen, nicht Dantes Seele allein.

Dante und Vergil bilden ein Paar. Es steht den vielen Paaren, zu denen Personen des Höllenschauspiels gekoppelt sind, als das Wichtigste gegenüber. Solche Paare bilden zum Beispiel Francesca

---

20. 25: Certo io piangea, ...
..... sì che la mia scorta
mi disse: »Ancor se' tu degli altri sciocchi? ...«

[1] 5. 72: Pietà mi vinse, e fui quasi smarrito.
142: E caddi come corpo morto cade.
17. 92: Sì volli dir, ma la voce non venne, ...

[2] 2. 4: ..... a sostener la guerra
Sì del cammino e sì della pietate, ...

Digitized by Google

und Paolo (5. 74 ff.)[1], die Vertreter der frati godenti (23. 103 ff.), Ulisses und Diomedes (26. 52 ff.)[2], die Brüder Alberti (32. 42 ff.), Ugolino und Ruggieri (32. 125 ff.)[3] u. a. m. Diese Paare sind untereinander durch Liebe und Haß, durch ihre Sünde oder durch ihre Herkunft verbunden, und sie vermehren auf diese Weise den Beziehungsreichtum der Commedia.

Daneben gibt es indirekt verbundene Paare, die verschiedenen Welten angehören, aber von den Zuschauern gemeinsam erlebt werden. So wird im Feuer des achten Grabens die eine Sündenklasse der verführerischen Ratgeber durch zwei herausgehobene Gestalten verkörpert: Ulisses (26. 56 ff.) und Guido von Montefeltro (27. 4 ff.), eine Figur aus der antiken Poesie und eine aus der italienischen Politik. Diese zwei sind zusammengebracht nicht nur durch die moralische Klassifikation sondern durch rein poetische Mittel. Es ist dramatisch ausgearbeitet, daß Uliss zu Vergil und Guido zu Dante gehört, obwohl jedesmal die geistige Beziehung zu dem Zuschauerpaar als einem Ganzen aufgenommen wird. Vergil sagt zu Dante (26. 73)[4], er wolle mit den Griechen sprechen, weil diese vielleicht dem Florentiner nicht antworten würden; zu Guido soll Dante sprechen; dieser ist Italiener (27. 33). Also sind die zwei Gestalten poetisch zusammengerückt, obwohl die Verschiedenheit ihrer Herkunft betont ist. Die Scheidung geht auf einer gemeinsamen Projektionsebene vor sich, auf der die historischen Unterschiede zu poetischen Nüancen umgewandelt sind.

Nicht immer ist die poetische Bindung verschiedener Welten zu einem Paar so kunstvoll ausgeführt. Im Kotgraben der Schmeichler (18. 116 ff.) erscheinen zusammen ein Bekannter Dantes aus Lucca und die Hetäre Thais aus dem Eunuch des Terenz. Beide werden mit dem Beschauerpaar in Beziehung gesetzt. Dante erkennt den ersteren nicht, und so entsteht eine Spannung; Vergil spricht von der Thais, indem er aus Terenz eine Antwort von ihr zitiert. — Hitze-

[1] 5. 73: ..... Poeta, volentieri
Parlerei a que' due che insieme vanno, ...

[2] 26. 56: ... Ulisse e Diomede, e così insieme
Alla vendetta corron com' all' ira; ...

[3] 32. 126: Sì che l'un capo all' altro era cappello:

[4] 26. 73: Lascia parlare a me, ch'io ho concetto
Ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi
Perchè fur Greci, forse, del tuo detto.

Digitized by Google

gequält und unbeweglich liegen unter den Lügnern (30. 97ff.) Potiphars Weib und der Grieche Sinon zusammen; sie werden von dem wassersüchtigen Maestro Adamo aus dem Casentino den Wanderern vorgestellt. Hier sind also Vertreter von drei verschiedenen Welten vereinigt. Die letzten zwei geraten in einen höllischen Streit miteinander und werden so dramatisch gebunden. Diese verhältnismäßig einfachen Koppelungen spiegeln sich in der Seelenspannung zwischen Dante und Vergil. Vergil tadelt Dante wegen seiner Teilnahme an dem gemeinen Streit (30. 148) in einer poetischen Szene, in der Dantes Reue und Vergils Verzeihung das Thema bilden (30. 130—31. 6).[1]

Das Paar Dante und Vergil steht allen anderen Paaren des Inferno gegenüber. Es ist dauernd gegenwärtig und es ist anders als die anderen. Sein Konnex ist innerlicher und vielseitiger, es trägt zur poetischen Vereinheitlichung der Commedia noch unmittelbarer bei. Vergil geht als Führer voraus und Dante als Geführter hinterher. Das sagt in epischer Schlichtheit der Schlußvers der Einleitung (1. 136).[2] Dieser Gedanke wiederholt sich fast wörtlich nach Beendigung der Höllenfahrt (34. 136).[3] Und dieses Nacheinander ist während der ganzen Reise gegenwärtig und wird immer wieder ausgesprochen. Die Reihenfolge wird als der Ausdruck von Dantes Abhängigkeit, Verehrung, Anlehnung und Liebe variierend gedeutet, und die Gefühle, die mit dieser Zusammengehörigkeit verbunden sind, steigern sich in dem Augenblick, als Dante den endgültigen Entschluß zum Abmarsch faßt, zu dem pathetischen Bekenntnis (2. 139):

Or va, che un sol volere è d'ambedue,
Tu duca, tu signore e tu maestro.

Dante ist auf Vergil angewiesen. Diese Abhängigkeit hat zunächst einen allegorischen Sinn, daß der Mensch auf seinem Wege eines Halts bedarf; er braucht als Strebender die Autorität der Weisheit und als Dichter das Vorbild des Meisters. Die Autorität feuert

[1] 30. 133: Quand' io il senti' a me parlar con ira,
Volsimi verso lui con tal vergogna,
Ch' ancor per la memoria mi si gira.

[2] 1. 136: Allor si mosse, ed io gli tenni dietro.

[3] 34. 136: ... Salimmo suso, ei primo, ed io secondo, ...

Digitized by Google

an (24. 46)[1], weist zurecht (11. 76 ff.), bewahrt vor Überraschung (14. 128)[2] und erklärt analogisch (13. 46—49); wenn sie unsicher wird, findet sich der Mensch nicht zurecht (8. 100—121).

Auch in der anschaulichen Handlung ist Dante auf Vergil angewiesen. Vergil kennt den Weg durch die Hölle, weil er ihn schon einmal gegangen ist (9. 22; 12. 34)[3]; er versteht und erklärt den Aufbau des Inferno (11. Gesang); er hilft beim Überwinden äußerer und innerer Schwierigkeiten; er greift bei Gefahr rettend ein (23. 37)[4]; er bringt in Blick und Geste fortgesetzt die Verbindung mit dem Schützling zum Ausdruck (15. 97)[5], und das gleiche Tempo schwingt in beiden bei ihrer Wanderung (6. 101—103; 10. 124).[6]

Also erkennt man, daß dieses Paar ein wichtiger Faktor für die Vereinheitlichung des Inferno ist, sowohl wenn man seine Bedeutung, als auch wenn man seine anschaulich dargestellte Beziehung ins Auge faßt. Aber damit ist der Anteil des Paares an der poetischen Vereinheitlichung des Kunstwerks nicht erschöpft. Das sind nur Elemente, die in die komplexe Einheit eingehen, oder, um ein anderes Bild zu verwenden, es sind Fäden, die in das Gedicht kunstvoll verwoben sind, und die man nicht herausziehen kann, ohne den einheitlichen Eindruck des Gewebes zu zerstören. Man kann bei der Interpretation der angeführten Beispiele den Zusammenhang viel liebevoller berücksichtigen. Das würde sehr weit führen, und man würde erkennen können, wieweit poetische Einheit von gedanklicher Einfachheit entfernt ist. Die komplizierteren Fälle lasse ich deshalb beiseite; denn, wenn ich zum Beispiel die Stelle 12. 34 ff.[7], wo die zwei den Felsabsturz herabsteigen, auf die Zusammenhänge hin untersuchen wollte, die berührt werden,

[1] 24. 46: Omai convien che tu così ti spoltre, ...

[2] 14. 128: Perchè, se cosa n'apparisce nuova,
Non dee addur maraviglia al tuo volto.

[3] 9. 22: Ver' è ch'altra fiata quaggiù fui ..

[4] 23. 37: Lo duca mio di subito mi prese,
Come la madre ch'al romore è desta, ...

[5] 15. 97: Lo mio maestro allora in su la gota
Destra si volse indietro, e riguardommi; ...

[6] 10. 124: Egli si mosse; e poi così andando,

[7] 12. 34: Mi disse: ....
Or vo' che sappi, che l'altra fiata
Ch'io discesi quaggiù nel basso Inferno,
Questa roccia non era ancor cascata.

Digitized by Google

so würde ich auf mindestens 6 solcher Reihen kommen, alle eingebettet in zwei übergeordnete Gefühle, in die Wut des Wächters (V. 22—25) und in die ira und cupidigia der Verdammten, die hier büßen (V. 49).[1] Nur bei einem einfacheren Beispiele (8. 97—130) will ich deshalb die Verflechtung des Paars mit dem Gang des Kunstwerks andeuten.

8. 82 befinden wir uns vor der Stadt des Dite. Die Teufel wollen nur Vergil einlassen, und Dante soll den Weg durch das finstere Reich allein zurückfinden. Er fleht den Führer an ihn nicht zu verlassen. Vergil verspricht es; er verhandelt mit den Teufeln; diese entweichen und schlagen vor ihm das Tor zu; er kommt in unsichrer Haltung zögernd zurück; er spricht trotzdem Dante Mut zu; die Teufel hätten auch Christus bei seiner Höllenfahrt am oberen Tor vergeblich aufzuhalten gesucht; er ahne, daß sich auch jetzt eine überirdische Lösung vorbereite.

Diese Inhaltsangabe berücksichtigt nur den Gedankengang. Sie wird der poetischen Einheit der Stelle nicht gerecht, sondern sie projeziert sie sozusagen auf die glatte Ebene des Nacheinander der Vorgänge. Sie gibt keine Vorstellung davon, mit welcher Intensität einzelne Gefühle, die anklingen, durch die dichterische Leidenschaft emporgeschleudert, mit welcher Formkraft sie trotzdem zusammengehalten, und welche Spannungen dadurch erzeugt werden. Der zugrunde liegende abstrakte Gedanke, daß die Autorität nötig ist, wird mitgerissen durch die menschlichen Gefühle, die der Situation entsprechen. Dante gerät in Todesangst, weil das Paar getrennt wird. Der Dichter wendet sich an den Leser (V. 94)[2], weil er, sobald das poetische Miterleben des Vergil auszusetzen droht, sofort nach einem anderen Echo verlangt. Aus der Rede des Teufels erschließt Dante die Gefahr, und sofort reagiert er darauf mit leidenschaftlichem Anruf an den gewohnten Führer (V. 97).[3] Seine Liebe, seine Verlassenheit schreit zu ihm hinüber. Der folgende Trost des Führers (V. 104 ff.)[4] ist kein Trost. Das mächtige Erinnerungsgefühl, das sich

[1] 12. 49: O cieca cupidigia, o ira folle,
Che sì ci sproni nella vita corta,
E nell' eterna poi sì mal c'immolle!

[2] 8. 94: Pensa, lettore, s'io mi sconfortai ...

[3] 8. 97: O caro duca mio, che più di sette
Volte m'hai sicurtà renduta, ...

[4] 8. 108: ... Ch'io non ti lascerò nel mondo basso.

Digitized by Google

im Ruf V. 97 ff. Lutt gemacht hatte, klingt unter der ruhigen Epik fort: er, der mich bis hierher geführt hatte (V. 103)[1], geht hin und läßt mich allein, der süße Vater (V. 109).[2] Dann ist die gespannte Aufmerksamkeit Dantes auf den schwer deutbaren Vorgang am Tor gerichtet; sie fängt ängstlich alle Äußerungen auf, aus denen sich der Grad der Sicherheit Vergils erschließen läßt. Der Zuschauer ist vereinsamt und Vergil in die beobachtete Handlung verwoben. Wieder nützt sein ermunternder Zuspruch nichts. Die Spannung hält an über den Gesangsschluß weg. Als Vergil zurückkommt, wird die Bleichheit der Angst auf Dantes Wangen zur Röte der Hoffnung (9. 1 ff.)[3]; als Vergil aber seine ersten Worte unterbricht (9. 8)[4], stürzt die Ausdeutung Dantes sofort wieder über das Ziel hinaus (9. 15)[5], und er zweifelt an dem Wissen seines Führers. Der Halt ist noch nicht wieder fest, die Autorität noch erschüttert.

Wo soll man in einer solchen Interpretation der Gefühlszusammenhänge aufhören, in denen das Paar in die Handlung verwoben ist? Denn die einzelnen Gefühle sind wieder an andere Gefühlsreihen gekettet, die Situationen mit weiteren dramatischen Spannungen erfüllt; und alle diese schwingen um die Zwei, die immer weiter durch die Hölle gehen, und werden durch sie weitergetragen und geeinigt.

Vergil hat als Assoziationsmittler eine wichtige Funktion. Dante strebt ihm auf dem Wege zum literarischen Ruhm nach (2. 112; 4. 73 ff.)[6], der dem Weg zum Himmel vergleichbar ist; Vergil ist wie Christus früher in der Hölle gewesen, ein Zug, durch den ganz verschiedene Dinge auf eine epische Ebene gebracht werden können (12. 37 ff.).

Vergil ist an Dante angeglichen. Er erwidert dessen Anlehnung

---

[1] 8. 103: E quel signor che lì m'avea menato, ...

[2] 8. 109: Così sen va, e quivi m'abbandona
Lo dolce padre, ed io rimango in forse; ...

[3] 9. 1: Quel color che viltà di fuor mi pinse,
Veggendo il duca mio tornare in volta,
Più tosto dentro il suo nuovo ristrinse.

[4] 9. 8: ... Cominciò ei: »se non ... tal ne s'offerse!«

[5] 9. 14: Perch'io traeva la parola tronca
Forse a peggior sentenzia ch'ei non tenne.

[6] 2. 113: ... Fidandomi nel tuo parlare onesto
Ch'onora te e quei che udito l'hanno.

Digitized by Google

durch seine liebevolle Hilfe (23. 37); er spiegelt Dantes Gedanken, schon ehe dieser sie ausspricht (23. 25)[1]; er teilt sein italienisches Heimatgefühl, das ihn wieder mit anderen Gestalten eint, und er spricht, da er nicht historisch distanziert ist, einen italienischen Dialekt, den lombardischen, wie Dante den toskanischen (27. 19 ff.). Der Zusammenhang ist hier folgender. Vergil hatte den Ulisses, nach Beendigung von dessen Erzählung, entlassen (27. 3).[2] Das hat ein anderer Geist gehört. Er gibt in der gleichen Flammensprache wie Ulisses zu erkennen, daß er ebenfalls sprechen möchte, und zwar möchte er etwas von dem Lande erfahren, dessen Sprache er eben von Vergil gebrauchen hörte. Er sagt den Wortlaut der Verabschiedung des Ulisses (V. 21)[3], der vorher nur dem Inhalt nach erzählt worden war (V. 3). Du bist doch wohl auch aus meiner süßen Heimat Italien, fährt er fort. Dante ist dem Wechsel der Ereignisse gespannt gefolgt; da wird er von Vergil durch eine Berührung ermuntert einzugreifen mit dem Worte: *Parla tu, questi è latino* (V. 33).

Diese Szene ist auch aus einem anderen Grunde lehrreich. Sie illustriert nicht nur die Bedeutung, die dem Vergil als Assoziationsmittler zukommt, sie zeigt auch die Kunst, ich möchte sagen die Technik, mit der die Figur des Vergil für die poetische Vereinheitlichung nutzbar gemacht ist. Man kann die bewußte Kunst verfolgen vom Beginn des Gesanges an, wo der Konnex mit Ulisses, dessen Flamme still geworden ist, durch Vergil gelöst wird, bis zu Vers 35[4], wo der vorbereitete Konnex Dantes mit Guido durch Vergil hergestellt ist und sich in Worten zeigt.

Von den Kunstmitteln, die im allgemeinen für diesen Zweck verwendet werden, kann ich nur einige andeuten. Vergil beantwortet nicht nur die Fragen Dantes, wodurch Handlung und Deutung miteinander verbunden werden, sondern er fordert den Dialog heraus

---

[1] 23. 25: . . . S'io fossi di piombato vetro,
L'imagine di fuor tua non trarrei
Più tosto a me che quella d'entro impetro.

[2] 27. 2: . . . . . e già da noi sen gìa,
Con la licenza del dolce poeta; . . .

[3] 27. 20: . . . . . che parlavi mo lombardo,
Dicendo: — Issa ten va: più non t'aizzo —;

[4] 27. 34: Ed io ch'avea già pronta la risposta,
Senza indugio a parlare incominciai:

Digitized by Google

(4. 31)[1] und hält ihn lebendig. Weil Vergil den Zweifel löst, ist dem Dante der Zweifel so lieb wie das Wissen (11. 91–93).[2] Man kann sagen, daß dieses Wissen vom einheitlichen mittelalterlichen Weltbild in Dantes Geist in dem Gedichte erst entsteht, und zwar im Inferno durch die Vermittlung des Vergil.

Vergil tritt auch in solchen Szenen als poetischer Mittler auf, die eigentlich Dante allein berühren. So in der wunderbar abgerundeten Szene mit Brunetto Latini (15. 97–99), oder bei der Szene mit Dantes Verwandten Geri del Bello, wo er die Nebenhandlung in die Haupthandlung in einer Weise einordnen hilft, die zu studieren sich lohnen würde (29. 4–31, bes. V. 7, 14–18, 31).[3] Aber ich will nur noch ein Beispiel für die künstlerische Rahmenbindung durch die Gestalt des Vergil anführen.

Es ist der 19. Gesang. Im 3. Graben der Malebolge stecken die Simonisten, besonders die simonistischen Päpste. Mit diesen und mit den Fragen der Reinheit des Urchristentums, die hier zur Sprache kommen, hat Vergil an sich gewiß nichts zu tun. Aber Dantes Anteil an diesen Dingen geht ihn viel an. Er tritt deshalb am Anfang und am Ende der Hauptszene in Aktion und rundet den Aufbau dieses wunderbaren Gesanges ab.

Zuerst überschaut das Paar vom Grenzdamm aus den Graben. Dante möchte Einzelheiten verstehen; Vergil bietet ihm an, ihn an die Stelle hinabzutragen, wo er das Nötige erfahren soll (19. 36).[4] Dante ist einverstanden, schon weil Vergil es vorschlägt, und er betont auch hier, wo man es nicht erwarten sollte, daß sein Wille in

---

[1] 4. 31: Lo buon maestro a me: »Tu non dimandi
Che spiriti son questi che tu vedi?«

[2] 11. 92: Tu mi contenti sì, quando tu solvi,
Che, non men che saper, dubbiar m'aggrata.

[3] 29. 4: Ma Vergilio mi disse: »Che pur guate?
29. 13: »Se tu avessi, rispos'io appresso,
Atteso alla cagion perch'io guardava,
Forse m'avresti ancor lo star dimesso.«
29. 31: »O duca mio, la violenta morte
Che non glì è vendicata ancor, diss'io,
. . . . . .
fece lui disdegnoso; . . .«

[4] 19. 34: Ed egli a me: »Se vuoi ch'io ti porti
Laggiù per quella ripa che più giace,
Da lui saprai di sè e de'suoi torti.«

Digitized by Google

dem seines Führers aufgehe (V. 37—39).[1] Vergil trägt ihn also liebevoll hinunter und setzt ihn neben dem Loch, in dem die Seele von Nikolaus III. steckt, nieder. Der Zusammenhalt des Paars ist hier deshalb so hervorgehoben, um anzudeuten, daß Dante allein die Erschütterung, die folgen wird, nicht ertragen könnte. Nach Beendigung der Papstszene tritt Vergil wieder aus seiner Reserve heraus. Er deutet sein Einverständnis mit Dantes gewaltiger Strafrede gegen die Verderbnis des Papsttums an, weil sie wahr ist (V. 121 bis 123).[2] Dann nimmt er ihn wieder fürsorglich in die Arme, trägt ihn trotz der Steilheit des Wegs auf die Dammhöhe zurück und setzt ihn sanft nieder (V. 124—132).[3] Die Kette ist geschlossen; der Gesang ist gerundet und gesänftigt.

Nach den Ausführungen dieses Kapitels wird die Auffassung, daß eine gewisse Analogie zwischen der terza rima und dem Paar Vergil-Dante besteht, nicht mehr so auffallend erscheinen wie am Anfang. Natürlich darf man den Vergleich nicht übertreiben und etwa auch die stets wechselnde und immer vorhandene Beziehung zwischen den beiden Gestalten im einzelnen mit der stets wechselnden und immer vorhandenen Beziehung zwischen den Reimen identifizieren wollen. Ähnlich ist nur die Wirkung auf die poetische Vereinheitlichung des Inferno. Nur in dieser Beziehung ist die dauernde Umklammerung des Gedichts durch die Terzinen mit der dauernden Bindung der Danteschen Leidenschaften an Vergil vergleichbar.

Die Gesänge

Nach der terza rima ist die nächsthöhere formale Ordnung des Inferno die Gliederung in Gesänge. Die 34 Gesänge decken sich nicht mit den Teilen des Inhalts. Die konstruktive Einteilung des Höllentrichters in 9 Kreise mit ihren Unterabteilungen folgt einem anderen Prinzip und trifft nur zum kleinen Teil mit der Gliederung in Gesänge zusammen. Auch die Szenen, in denen

[1] 19. 37: Ed io: »Tanto m'è bel, quanto a te piace:
Tu se'signore, e sai ch'io non mi parto
Dal tuo volere, e sai quel che si tace.«

[2] 19. 122: Con sì contenta labbia sempre attese
Lo suon delle parole vere espresse.

[3] 19. 130: Quivi soavemente spose il carco,
Soave per lo scoglio sconcio ed erto, ...

Digitized by Google

sich Dantes Anteilnahme an den Schicksalen der Sünder anschaulich und dramatisch darstellt, haben oft andere, ebenfalls organisch bedingte Ausmaße. Die poetische Gliederung folgt keinem der drei Einteilungsprinzipien allein; die Gesänge sind zwar ihr wichtigstes Ausdrucksmittel, aber die anderen Gliederungen, die von der Gesangseinteilung überlagert werden, machen sich darunter deutlich bemerkbar. Man möchte an eine Gesamtschwingung denken, in der sich verschiedene Einzelschwingungen vereinigen.

Die Unterschiede machen sich deutlich bemerkbar, wenn man die Gruppen untersucht, zu denen sich die Gesänge zusammenschließen. Die gedankliche Ordnung der Hölle ist dafür nicht ausschlaggebend, denn die 7 Kreise der oberen Hölle sind kurz, die zwei der unteren Hölle aber ausführlich behandelt. Der Anschauungsrhythmus hat den philosophischen Rhythmus mitgerissen. Denn anschaulich betrachtet ist das Inferno eine genau symmetrische Zweiheit (Ges. 1—17, und 18—34), geteilt durch den Ritt auf dem Geryon, bei dem auf die Gestaltung des Phantasiebildes besonders großer Wert gelegt ist. In der Mitte des Inferno liegt der Scheitel einer Kurve verschiedener Anschaulichkeit, die sich nach dem Anfang und dem Ende zu deutlich abflacht. Die poetische Hauptgruppierung aber ist episch. Sie ist einschneidender als die anschauliche Gruppierung, oder, um im Bilde der Kurve zu bleiben, die epische Kurve überlagert die Anschauungskurve. Sie ist ebenso symmetrisch, wie die Kurve der Anschaulichkeit, aber sie ist dreiphasig. Sie schwingt um zwei Ruhepunkte im epischen Fortdrängen der Handlung. Der erste Ruhepunkt ist der 11. Gesang. Dort erklärt Vergil auf einer Rast die Einteilung der weiteren Hölle nach den Abstufungen der Sündhaftigkeit. Denn hier beginnt die Hölle der Bosheit. Die zweite Pause in der Handlungsfolge ist die Teufelsgroteske von Gesang 21—22. Der epische Gesamtrhythmus steht zweimal; einmal wegen einer Reflexion, das andere Mal zugunsten eines Sonderschauspiels. Das Inferno im engeren Sinne wird außerdem poetisch begrenzt durch zwei Kleinepen: die Erzählung der Francesca am Anfang, die des Ugolino am Schluß.

In diesen größeren Gruppen bilden nun die Einzelgesänge die Untereinheiten. Sie sind trotz ihres parallelen Baus sehr verschieden voneinander. Zum Teil sind sie abgerundete Einheiten, die gleichsam in ihrem Schwerpunkt ruhen, wie Gesang 3 oder 19, zum Teil

Digitized by Google

sind sie nur als Teile eines größeren Ganzen künstlerisch begreiflich, wie etwa Gesang 9 oder 16. Wir haben es bei unserer Untersuchung nicht mit einer Charakteristik der Sonderart der einzelnen Gesänge zu tun, sondern die Frage beschäftigt uns, wie die Gesänge zusammenhängen. Sie hängen in sich zusammen, und sie hängen untereinander zusammen. Der erste Punkt soll nur kurz angedeutet, der zweite etwas ausführlicher dargestellt werden.

Der Zusammenhang innerhalb der einzelnen Gesänge ist nicht nur durch den einheitlichen epischen Ablauf bestimmt. Auch recht verschiedene Szenen können innerhalb einzelner Gesänge verbunden sein; solche werden zum Beispiel im Gesang 4 oder 23 durch eine gemeinsame Stimmung geeint. Oder es tut ein gemeinsamer Kontrast eines Gesanges gegen den vorhergehenden dieselbe Wirkung, wie die Stille vom 23. Gesang gegenüber dem Lärm vom 22. Oder eine gemeinsame Seelenhaltung erfüllt einen ganzen Gesang, wie die Verachtung kleinlicher Anteilnahme den 10. (V. 36, 39, 74, 89ff., 100ff.).[1] Die großartige Unbewegtheit (disdegno) einer auf höhere Dinge gerichteten Seele macht sich schon in den vorhergehenden Gesängen als Motiv bemerkbar, und dieses bindet deren episch höchst verschiedenartige Szenen an den 10. Gesang: so die Szene mit Filippo Argenti (8. 44: *alma sdegnosa*); die mit den Teufeln (8. 98: *chiusero un poco il gran disdegno*) und die mit dem Gesandten des Himmels (9. 88: *Ahi quanto mi parea pien di disdegno;* 9. 101–103).[2]

Es gibt auch poetische Kunstmittel, mit deren Hilfe epische Übergänge und Verschiedenheiten innerhalb der Gesänge verdeckt werden können. Ich erinnere zunächst an das Kunstmittel der Unterbrechung einer Spannung, das sehr häufig angewendet ist. So ist 13. 109ff.[3] die Aufmerksamkeit der Zuschauer

---

[1] 10. 36: Come avesse l'Inferno in gran dispitto.
39: ... »Le parole tue sien conte.«
103: Quando s'appressano, o son, tutto è vano
Nostro intelletto; ...

[2] 9. 101: ... ma fe' sembiante
D'uomo cui altra cura stringa e morda,
Che quella di colui che gli è davante.

[3] 13. 109: Noi eravamo ancora al tronco attesi,
Credendo che altro ne volesse dire,
Quando noi fummo d'un romor sorpresi ...

Digitized by Google

zunächst auf die Selbstmörder gerichtet. Sie starren noch auf den Baum, aus dem Pier della Vigna geredet hat, und warten, ob er mehr sagen wird. Da werden sie durch das Toben der Verschwender gezwungen, sich diesen zuzuwenden. Auf ähnliche Weise sind verschiedenartige Szenen innerhalb eines Gesanges, zum Beispiel auch 23. 109 ff.[1] und 21. 22 ff. zusammengebunden. Andere derartige Kunstmittel muß man in dem Motiv des Mißverständnisses, das später gelöst wird, sehen (9. 8 ff.; 10. 69 ff.), oder darin, daß eine Beziehung zwischen den nacheinander in Erscheinung tretenden Figuren hervorgehoben wird (31. 106 ff.).

Die Verbindung der Gesänge

Aber es ist eine reizvollere Aufgabe, die Verbindung der Gesänge untereinander zu untersuchen. Hierbei kann man das künstlerische Einheitsbedürfnis des Dichters ausgezeichnet nachweisen.

Nur ganz selten sind zwei aufeinanderfolgende Gesänge so vollständig gesondert wie die Gesänge 18 und 19 (etwa noch 29 und 30). Gesang 19 handelt von den simonistischen Päpsten. Der feierliche Anruf: *O Simon mago* im ersten Vers beginnt ein ganz neues Thema, man ist ohne Übergang in einem neuen Graben (V. 7)[2], in einer neuen Szene, in einer neuen Stimmung. An anderen Gesangsgrenzen treffen nie alle diese Einschnitte zusammen. Auch der 15. Gesang, der des Brunetto Latini, ist zwar am Ende szenisch völlig abgeschlossen, aber es bleibt im 16. Gesang wenigstens der 7. Graben, in dem die Sünde der Sodomie gebüßt wird, der gleiche, wenn man auch jetzt die Nähe des tiefen 8. Grabens spürt (16. 2 und 92 ff.).[3] Sonst ist die Kompositionsfuge, auch wenn sie affektisch noch so sehr betont ist (Ende von Ges. 5, oder 17, oder 21[4], oder 22, oder 24, oder 26; Anfang von Ges. 3, oder 7[5], oder 20, oder 26, oder 32), immer irgendwie überdeckt. Die Art, wie diese Verbindung hergestellt ist, soll jetzt an einzelnen Beispielen gezeigt werden.

---

[1] 23. 109: »..... i vostri mali ...«
Ma più non dissi, che agli occhi mi corse
Un, crocifisso in terra con tre pali.

[2] 19. 7: Già eravamo alla seguente tomba
Montati, ...

[3] 16. 92: Che 'l suon dell' acqua n'era sì vicino,
Che per parlar saremmo appena uditi.

[4] 21. 139: Ed egli avea del cul fatto trombetta.

[5] 7. 1: »Pape Satan, pape Satan aleppe ...«

Digitized by Google

Ende von Ges. 3: Dante hat den ersten Zusammenprall mit der Unterwelt nicht ertragen, ein Blitz betäubt ihn. Anfang von Gesang 4: Ein mächtiger Ton weckt ihn wieder. Der Schlaf, der dazwischen liegt, verbindet die zwei Gesänge in sehr verschiedenem Sinne. Es war ein wirklicher Schlaf, denn er hat Dante erfrischt und zu neuem Schauen gestärkt[1]; er stellt also eine rationale Verbindung her. Er überbrückt aber auch einen wesentlichen epischen Fortschritt (den Eintritt in den ersten Höllenkreis), eine Veränderung des anschaulichen Phantasiebildes, einen lyrischen Kontrast (schon im ersten Wort: *ruppemi* macht sich die neue Gefühlsintensität des Höllentrichters bemerkbar); der Schlaf enthält auch ein Geheimnis und wohl auch einen allegorischen Sinn. Vergil teilt die Erregung des Übergangs (V. 14).[2] Trotz seiner Vielsinnigkeit ist Dantes Schlaf eine einfache Überleitung.

Der Übergang von Gesang 5 zu Ges. 6 ist noch einfacher, dabei ist der Beginn von 6 (V. 1: *Al tornar della mente che si chiuse . .*) dem besprochenen von 4 parallel. Zugleich lassen bei 6 die ersten Verse (1—3)[3] das Thema des vorigen Gesangs nachklingen. Das ist auch beim Anfang von Gesang 13 oder 21 der Fall. Gewöhnlicher aber ist die umgekehrte Form der Bindung, daß nämlich am Schluß eines Gesanges das, was kommen soll, zusammenfassend vorausgenommen wird. So werden wir am Ende des 10. Gesanges schon zum Grabenrand geführt, wo die Höllenluft der tieferen Kreise heraufstinkt[4]; 19. 133 blicken wir in den nächsten Graben hinab; am Ende von Ges. 14 beginnt der Marsch auf dem Damme, mit dem der neue Gesang anhebt usw.

Natürlich kann diese Verknüpfung der Gesangsgrenzen auch gegenseitig sein, im Schluß also eine Vordeutung, im Anfang eine Rückdeutung vorhanden sein. So ist es zum Beispiel zwischen dem 7. und

---

[1] 4. 4: E l'occhio riposato intorno mossi, . . .

[2] 4. 13: Or discendiam quaggiù nel cieco mondo,
Incominciò 'l poeta tutto smorto:

[3] 6. 1: Al tornar della mente, che si chiuse
Dinanzi alla pietà de' due cognati,
Che di tristizia tutto mi confuse, . . .

[4] 10. 134: . . . e gimmo invêr lo mezzo
Per un sentier ch'ad una valle fiede,
Che infin lassù facea spiacer suo lezzo.

Digitized by Google

dem 8. Gesang. Im Schlußvers von 7[1] kommen sie am Festungsturm an, der in 8 behandelt wird, am Anfang von 8[2] wird, unter formaler Betonung des Zusammenhanges, nachgeholt, was sie sehen, schon ehe sie dort angekommen sind. Eine solche gegenseitige Verknüpfung der Grenzen besteht auch zwischen Gesang 4 und 5. 4. 150—151[3] deutet auf die dunklere Höllenhaftigkeit hinüber, die der hellen und ruhigen Sphäre des Limbus folgen wird, und die Stimmung, die dort herrscht, wird vorausgenommen; 5. 1—3[4] nimmt darauf Bezug. Mit dem Stimmungskontrast geht die anschauliche Fortsetzung des Trichters (jeder tiefere Kreis ist kleiner als der nächsthöhere) und die Steigerung der Bußpein Hand in Hand, was in echt Dantescher Konzisheit so ausgedrückt wird, daß der zweite Kreis, in den er aus dem ersten hinuntersteigt, weniger Raum, aber mehr Schmerz umschließt.

Dieses einfache Übereinandergreifen der Gesangsenden ist eine ziemlich äußerliche Form der Überleitung. Sie hat nur wegen ihrer Regelmäßigkeit poetische Bedeutung. Die Gesangspaare sind aber häufig noch viel inniger verflochten.

Der Abstieg in den 4. Kreis ist über das Ende von Gesang 6 und den Anfang von Ges. 7 verteilt und der Weg bildet einen einigenden Gedanken (6. 100, 112; 7. 16).[5] Die leidenschaftlichen Widerstände auf diesem Wege geben eine Gefühlsverknüpfung; der Abschluß von 6 ist still-episch, im Ausruf des Pluto (7. 1ff.) ist der gleiche Inhalt dramatisch-pathetisch wiedergegeben. Die Wiederholung eines gleichen Inhaltes in abweichender poetischer Form verbindet ebenso die Gesänge 16 und 17 oder 17 und 18. Am Ende von 16 sieht man den Geryon von V. 130[6] ab herauffliegen und

[1] 7. 130: Venimmo appiè d'una torre al dassezzo.

[2] 8. 1: Io dico seguitando, ch'assai prima
Che noi fussimo al piè dell' alta torre, ...

[3] 5. 150: Fuor della queta nell' aura che trema;
E vengo in parte ove non è che luca.

[4] 5. 1: Così discesi dal cerchio primaio
Giù nel secondo, che men loco cinghia
E tanto più dolor, che pugne a guaio.

[5] 6. 100: Sì trapassammo per sozza mistura ...
6. 112: Noi aggirammo a tondo quella strada ...
7. 16: Così scendemmo nella quarta lacca ...

[6] 16. 130: Ch' io vidi per quell'aer grosso e scuro
Venir notando una figura in suso ...

Digitized by Google

klettern; am Anfang von 17[1] wird sein Erscheinen von Vergil feierlich angekündigt. Am Ende des Gesanges 17 (V. 122ff.) wird beim Fluge auf dem Rücken des Geryon erst ein Gesamteindruck von den Malebolge gewonnen, der sich mit der Angst des Reiters paart, und dann erst, mit dem Beginn des neuen Gesanges (18. 1ff.) wird pedantisch würdig das Wesen des Kreises der Malebolge erläutert. Die Gesangsgrenze zwischen 8 und 9 liegt mitten in der Spannung des Dante, ob Vergil wohl den Eintritt in die Stadt des Dite erreichen wird; außerdem ahnt Vergil in den letzten Versen von 8 (V. 128—130)[2] den himmlischen Boten, der im neuen Gesang tatsächlich kommt und die Schwierigkeiten auf überirdische Weise beseitigt. Diese Überleitung ist ganz ähnlich wie die zwischen den Gesängen 23 und 24. Auch hier wird die Bestürzung des Vergil von Dante geteilt und die doppelte Spannung schließlich gelöst. Der Szenenbruch von 9. 112 liegt vor, der von 14. 3 nach dem Gesangsende usw.

Von den noch kunstvolleren Gesangsverbindungen will ich ein Beispiel etwas ausführlicher behandeln, bei einigen anderen nur das Verfahren andeuten.

Das Gesangspaar 21 und 22, die Teufelsgroteske, steht zu dem folgenden Gesang 23 in einem komplizierten Kontrast. Der Hauptgegensatz beruht auf der Schwere und Langsamkeit der Heuchler des 6. Grabens (Gesang 23) gegenüber der Beweglichkeit der Teufel (Gesang 22). Diesem Hauptkontrast geht ein überleitender Unterkontrast voraus (23. 1—51).[3] Die Wanderer selbst sind hier still und einsam und empfinden die Befreiung von der Teufelshatz; die Gedanken haben Zeit das Erlebnis weiterzuspinnen. Dante knüpft an den Endvorgang von Gesang 22 (V. 133ff.) an und vergleicht ihn mit der Fabel von Frosch und Maus. Beide werden vom Adler gefressen. In einem analogischen Gedankengang — der einem modernen Menschen fern liegt, — kommt es ihm zum Bewußtsein, daß sie sich

[1] 17. 1: »Ecco la fiera con la coda aguzza ...

[2] 8. 128: E già di qua da lei discende l'erta,
Passando per li cerchi senza scorta,
Tal, che per lui ne fia la terra aperta.

[3] 23. 1: Taciti, soli, e senza compagnia
N'andavam ...
23. 4: Vòlto era in su la favola d'Isopo
Lo mio pensier per la presente rissa,
Dove parlò della rana e del topo;

Digitized by Google

auf der Flucht vor dem Teufel befinden, und daß sie wie die Sünder, mit denen sie sich während der Beobachtung verbunden fühlten, gefaßt werden könnten, wie Frosch und Maus gemeinsam gefressen wurden. Der Gedanke wird zur Furcht und zur Ahnung, die Ahnung zur Wirklichkeit. Die Teufel kommen nachgejagt; Vergil greift im letzten Augenblick helfend ein und rettet Dante, indem er ihn springend über den Rand des Abgrundes hinabträgt, den die Teufel nicht überschreiten dürfen. So hat die Ruhe des Eingangs in einem kurzen dramatischen Aufschwung nochmals in die Szenerie des vorhergehenden Gesanges übergegriffen. Sie wird erst bei den Heuchlern (23. 58ff.)[1] endgültig.

Andeuten will ich das Dantesche Verfahren der komplizierten Gesangsbindung in folgenden Fällen. Der Anfang des 25. Gesanges[2] enthält den Schluß der Rede des Vanni Fucci, ihre leidenschaftliche Steigerung zur Gotteslästerung, auf welche die Strafe folgt. — Die Handlung des 25. Gesanges, die Bestrafung der Diebe, greift in den 26. bis Vers 15 hinüber. Und doch bildet die ironische Invektive des gequälten Patrioten (26. 1ff.)[3] den schweren, gefühlsbetonten Auftakt einer neuen Einheit. Die Verse gegen Florenz stehen zugleich in symmetrischer Beziehung zu dem Anruf an Pistoja (25. 10)[4], das Verbrecher wie Vanni Fucci hervorgebracht hat, und doch nicht Buße tut; sie vermitteln also eine zweite Rückbindung. — Am Anfang von Gesang 27[5] steht wieder ein Abschluß, und zwar der Abschluß jener Szene, die den 26. Gesang einheitlich erfüllt, der Begegnung mit Ulisses, der in Flammenzungen redet. Seine Flamme steht still; eine andere macht sich bemerkbar. — Das Ende dieses 27. Gesanges greift wieder vor. Es enthält (27. 133ff.)[6] die sachliche

[1] 23. 58: Laggiù trovammo una gente dipinta,
Che giva intorno assai con lenti passi,
Piangendo, e nel sembiante stanca e vinta.

[2] 25. 1: Al fine delle sue parole il ladro
Le mani alzò con ambedue le fiche,
Gridando: »Togli, Dio, ch'a te le squadro.«

[3] 26. 1: Godi, Fiorenza, poi che se'sì grande ...

[4] 25. 10: Ahi Pistoia, Pistoia, chè non stanzi
D'incenerarti sì che più non duri, ...

[5] 27. 1: Già era dritta in su la fiamma e queta,
Per non dir più, e già da noi sen gìa, ...

[6] 27. 133: Noi passammo oltre, ed io e il duca mio,
Su per lo scoglio infino in su l'altr' arco ...

Digitized by Google

Überleitung zum nächsten Graben, dem der Zwietrachtstifter, und damit zum nächsten Gesang. Aber ehe der 28. Gesang dieses Thema aufnimmt (V. 22ff.) stellt der Dichter ausführlich die Schwierigkeit dar, die es bereitet, die Leiden dieser Unglücklichen in Worte zu fassen.[1] Zwischen dem 30. und dem 31. Gesange schließlich, das heißt zwischen dem vorletzten und dem letzten der Höllenkreise, wird die Verbindung durch eine selbständige Szene hergestellt, die zwischen den beiden Dichtern spielt. Das Thema bilden Dantes starke Gefühle menschlicher Anteilnahme am Höllenschicksal und ihre Kritik durch Vergil. (30. 130–31. 9).

Das Bewußtsein der Einheit.

Der Dichter hat immer das ganze Werk im Auge; er hält den Eindruck von einem Zusammenhang durch häufige Anspielungen auf den Gesamtgang der Wanderung und auf andere Teile des Gedichts auch im Leser immer lebendig.

Ich denke zunächst an die Stellen, wo über die Wanderung als Ganzes in kurzen Worten berichtet wird. Diese Kunde muß den Geistern merkwürdig erscheinen. Sie wird zum Beispiel dem Minotaurus gleichsam drohend zugerufen. Vergil erklärt ihm (12. 16ff.)[2], daß Dante nicht in seine mythische Welt gehöre, sondern daß er komme um die Leiden der Verdammten zu sehen. Hierdurch wird die Wut des Ungeheuers verstärkt. Gleich darauf (12. 85–88)[3] wird in der klassischen Ruhe des Kentaurentals die gleiche Kunde von der Reise, die der Lebende unter Vergils Führung unternehmen muß, dem Wächter Chiron viel gelassener mitgeteilt; sie sei bedingt durch höhere Kräfte, und sogar der Zusammenhang mit dem Himmel wird angedeutet. So begründet Vergil seine Bitte, ihm eine Furt zu zeigen;

---

[1] 28. 1: Chi poria mai pur con parole sciolte
Dicer del sangue e delle piaghe appieno, ...

[2] 12. 16: Lo savio mio invêr lui gridò: Forse
Tu credi che qui sia il duca d'Atene, ...
18: Pàrtiti, bestia, chè questi non viene
Ammaestrato dalla tua sorella,
Ma viensi per veder le vostre pene.«

[3] 12. 85: ... Ben è vivo, e sì soletto
Mostrargli mi convien la valle buia:
Necessità 'l c' induce, e non diletto.
Tal si partì da cantare alleluia, ...

Digitized by Google

denn Dante kann nicht schweben (V. 96: *che non è spirto che per aer vada*).

Dante gibt dem Brunetto Latini (15. 49—54) zusammenfassend Auskunft über die Ursache und den Beginn seiner Höllenfahrt und das Ziel der Führung, auf die Frage, welches Schicksal ihn hier hinabführe (15. 46—48). — Die Überraschung, die solche Kunde in der Unterwelt hervorrufen muß, ist in Gesang 28 und 29 poetisch ausgenutzt. Nachdem Mahomet seine Strafe erläutert hat, wendet er sich an Dante, von dem er glaubt, daß er in den gleichen Graben gehöre wie er, aber noch zögere hineinzusteigen. Vergil klärt den Irrtum auf und sagt, Dante käme als Lebender, und er, der Tote, müsse ihn von Graben zu Graben führen (28. 43—54).[1] Mehr als hundert Geister staunen über das Wunder und vergessen ihre Qual. Kunstvoll ist also die Übersicht über die Reise in die Situation eingebaut und wirkt deshalb um so unauffälliger einigend. — Ganz ähnlich ist der Vorgang im nächsten Gesang. Wieder ist es Vergil, der den sich kratzenden Fälschern zusammenfassend berichtet, wie vorher dem Mahomet. Die allegorische Zusammenballung der beiden Sünder löst sich; viele andere Geister, die zuhören, staunen mit (29. 94—99). — So erklingt das Leitmotiv der Reise immer wieder, verwoben mit den anderen Melodien der Gesänge.

Auch das Bewußtsein von dem anschaulichen Gesamtbau des Höllentrichters wird immer wach gehalten. Bald wird er überschaut, bald seine Bedeutung erklärt, bald das Gefühl dafür erneut, daß alles Böse der Welt darin enthalten sei (7. 17—21).[2] Immer wieder wird die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Bolge des 8. Kreises hervorgehoben. Zuletzt (34. 121)[3] wird die Genese der gesamten Höllenform angegeben, und die Vorstellung von dem Höllenzentrum durch die Erfahrungen beim Klettern am

[1] 28. 46: Nè morte il giunse ancor, ne colpa il mena,
Rispose il mio maestro, a tormentarlo;
Ma per dar lui esperïenza piena,
A me, che morto son, convien menarlo
Per l'Inferno quaggiù di giro in giro:

[2] 7. 17: .... della dolente ripa
Che 'l mal dell' universo tutto insacca.

[3] 34. 121: Da questa parte cadde giù dal cielo;
E la terra che pria di qua si sporse,
Per paura di lui fe' del mar velo, ...

Digitized by Google

Mittelpunkt der Erde — allerdings etwas frostig — veranschaulicht (34. 76ff.).

Bei den einzelnen Teilen der Ausführung dieses Phantasiebildes ist das Gesamtbild erstaunlich deutlich gegenwärtig. Als Beispiel diene 24. 31—36.[1] Dort handelt es sich um den steilen Aufstieg aus dem 6. Graben zur Wand des 7. Dante wäre nicht hinaufgekommen, wenn der Trichter als Ganzes sich nicht eben nach innen geneigt hätte; so ist die innere Wand aber nicht so hoch wie die äußere. In die Gesamtanlage ist also die Einzelveranschaulichung eingeordnet.

Und dann wird dieses ganze Höllenreich außerdem durch den Weg, den die zwei Wanderer gehen, und dessen Ortsbestimmung im Verhältnis zu der Gesamtkonstruktion dauernd und fast pedantisch angegeben wird, poetisch zusammengehalten.

Die Verweise

Anspielungen auf andere Teile des Gedichts, auf das, was vorüber ist, und das, was kommen soll, sind häufig. Wird zurückverwiesen, so wird meist an solche Szenen erinnert, an denen die beiden Wanderer, und damit auch der Leser, besonders starken Anteil genommen haben. So spielt Dante 14. 44[2] an die Unsicherheit an, die Vergil an dem von Teufeln bewachten Tore gezeigt hatte (8. 82ff., 115—120; 9. 4—10)[3] und die von Dante aufs leidenschaftlichste mitgefühlt worden war. Vanni Fuccis sündiger Trotz wird in einer Andeutung (25. 15)[4] mit dem des Capaneus verglichen; die Andeutung ist nur verständlich, wenn man von der 14. 54[5] zitier-

[1] 24. 34: E se non fosse che da quel precinto,
Più che dall' altro, era la costa corta,
Non so di lui, ma io sarei ben vinto.

[2] 14. 43: .... Maestro, tu che vinci
Tutte le cose, fuor che i dimon duri
Che all' entrar della porta incontro uscinci, ...

[3] 8. 117: E rivolsesi a me con passi rari.
Gli occhi alla terra, e le ciglia avea rase
D'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri:
»Chi m' ha negate le dolenti case?«

[4] 25. 13: Per tutti i cerchi dell' Inferno oscuri
Spirto non vidi in Dio tanto superbo;
Non quel che cadde a Tebe giù da' muri.

[5] 14. 52: Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
Crucciato prese la folgore acuta,
Onde l'ultimo dì percosso fui;

Digitized by Google

ten Strafe des Capaneus weiß: Jupiter hatte ihn von den Mauern Thebens herabgestürzt. Die Gefühlserregung der Capaneus-Szene (14. 46–72) ist noch so gegenwärtig, daß das antike Pendant zu dem Übermut des Vanni Fucci unter den Erinnerungsbildern aus allen Kreisen (25. 13) sofort auftaucht. — 29. 7 wird die gespannte Aufmerksamkeit Dantes mit der Geste verglichen, in der sich diese Spannung bei allen anderen Gräben gezeigt hatte: *Tu non hai fatto sì all' altre bolge.* — 27. 124[1] stellt ein Einzelfall aus der Richtertätigkeit des Minos die Beziehung zu 5. 4 ff.[2] her, wo dieses Richteramt beschrieben wurde. 33. 142[3] wird von Michel Zanche gesprochen, der im Pechgraben von Gesang 24 vorkommt, usw.

Eben Vorgefallenes ist regelmäßig noch im Gedächtnis; kunstvoll wird darauf zurückgegriffen, wenn Dante 22. 37[4] sagt, daß er die Namen der Teufel weiß, weil er achtgegeben hat, als sie benannt wurden; oder wenn 22. 79 ein Ausspruch Ciampolos wieder aufgenommen wird; oder wenn 11. 94–95[5] Vergil ein Wort nachträglich erklären soll, das er vorher (V. 48) gesagt hatte, und dessen Sinn Dante unverständlich geblieben war. Die bindende Wirkung derartiger Rückverweisungen ist klar.

Die ahnungsvollen Hinweise auf spätere Teile der Wanderung sind poetisch noch besser für die Vereinheitlichung auszuwerten. Es wird eine Spannung erzeugt, die später gelöst wird. So befestigt sich im Leser unwillkürlich die Überzeugung, daß der Dichter immer schon den ganzen Weg, das ganze weitere Epos, in Gedanken vor sich hat. Der unterste Höllenkreis, die Caina, erwartet den Mörder des Liebespaares, sagt Francesca 5. 107[6] im obersten Kreise. — Ciacco erklärt auf die Frage des Dante, wo Farinata und die Angehörigen

[1] 27. 124: A Minos mi portò; e quegli attorse
Otto volte la coda al dosso duro;

[2] 5. 6: Giudica e manda, secondo che avvinghia.

[3] 33. 142: Nel fosso su, ..., de' Malebranche,
Là dove bolle la tenace pece,
Non era giunto ancora Michel Zanche, ...

[4] 22. 37: Io sapea già di tutti quanti il nome,
Sì li notai quando furon eletti,
E poi che si chiamaro, attesi come.

[5] 11. 94: Ancora un poco indietro ti rivolvi,
Diss'io, là dove di' che usura offende
La divina bontade, e il groppo svolvi.

[6] 5. 107: Caina attende chi vita ci spense.

Digitized by Google

der ihm feindlichen Partei seien, ob im Himmel oder in der Hölle: Wenn du weiter hinabsteigst, kannst du sie sehen (6. 82–87).[1] – Dante wird die grausige Genugtuung haben zu sehen, wie Filoppo Argenti zerfleischt wird, so sagt Vergil 8. 55–57[2] voraus. Aber die Zerfleischung wird dann V. 64 ff.[3] nicht genauer erzählt, und so kann man sagen, daß der Vorgang durch die Ahnung, die reine Epik durch die dramatische Spannung ersetzt wird. Vgl. noch 10. 17 und öfters.

Noch zahlreicher sind die Anspielungen an Zukünftiges, die über die Grenzen des Inferno hinausweisen. Als erstes Beispiel möge das Flußsystem der Unterwelt dienen, das 14. 112 ff.[4] erläutert wird. Wie sich an der Zusammenkoppelung der Flüsse Acheron, Styx, Phlegeton, Cocytus das etwas gewalttätige Bedürfnis des Dichters, antike Bestandteile zu einem neuen Zusammenhang zu einen, gut studieren läßt, so läßt sich auch nachweisen, daß die Flüsse einen Faktor der Einigung zwischen den verschiedenen Teilen des Gedichtes bilden. Lethe gehört nämlich zu dem gleichen System, er fließt aber nicht mehr im Inferno (14. 136).[5] Dante wird ihn, wie Vergil vorhersagt, erst später sehen. Damit ist die Verbindung mit Purg. 28. 121 ff. hergestellt, die auch Inf. 34. 130[6] angedeutet erscheint. Schon vorher wird gerade bei den Flüssen von dem Kunstmittel der Verkettung Gebrauch gemacht, z. B. 3. 93.[7] – 3. 76 ff.[8] wird Dantes

[1] 6. 87: Se tanto scendi, li potrai vedere.

[2] 8. 55: .... Avanti che la proda
Ti si lascia veder, tu sarai sazio:
Di tal disio converrà che tu goda.

[3] 8. 64: Quivi 'l lasciammo, che più non ne narro;

[4] 14. 113: .... lagrime ...
115: Lor corso in questa valle si diroccia:
Fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
Poi sen van giù .....
Infin là dove più non si dismonta:
Fanno Cocito; ....

[5] 14. 136: Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,
Là dove vanno l' anime a lavarsi,
Quando la colpa pentuta è rimossa.

[6] 34. 130: D' un ruscelletto che quivi discende
Per la buca d'un sasso, ...

[7] 3. 93: Più lieve legno convien che ti porti.

[8] 3. 76: .... Le cose te fien conte
Quando noi fermerem li nostri passi
Su la trista riviera d' Acheronte.

Digitized by Google

Wißbegier wegen der Flußläufe auf später vertröstet; sie soll befriedigt werden, wenn man am Acheron haltmachen wird. Vergils Verschiebung der Antwort wird von Dante als Tadel empfunden. — Im Cocytus fließen die anderen Ströme schließlich zusammen, aber er wird bei der Gesamterklärung, von der wir ausgegangen sind (14. 119)[1] ausgelassen, weil Dante ihn später (31. 123) sehen wird.

Alle Andeutungen auf das Purgatorio und das Paradiso, die sich im Inferno finden, sind absichtlich dunkel gehalten; vielleicht mit Ausnahme der Einleitung, wo Vergil die Verbindung mit Beatrice herstellt, die nach ihm führen wird, und wo er die christliche Erlösung preist, deren er nicht teilhaftig wird. Zum Teil ist die Dunkelheit, wie beim *trobar clus* der Trobadors, ein künstliches Schmuckmittel. So klingt es gesucht, wenn ein Ketzer durch einen Fingerzeig zum Himmel (10. 129)[2] darauf hinweist, daß Dante sein weiteres Schicksal im Himmel durch Beatrice erfahren soll; oder wenn Dante mit einem Bild aus dem Schriftwesen dem Brunetto Latini sagt, er wolle seine Prophezeiungen aufzeichnen und bewahren, bis die Frau, die die Zukunft kennt, ihm den Text erklärt (15. 88–90).[3]

Die Dunkelheit der Hinweise liegt aber auch in der Natur der Sache. Der riesige Berg auf der südlichen Erdhälfte, an dem das Schiff des Ulisses zerschellt (26. 133ff.)[4], ist darum um so eindrucksvoller, weil die Beziehung auf den Berg der Läuterung eine poetische Ahnung bleibt. Es würde genügen, wenn man ihn als einen symbolischen Berg deutete, an dem die übermenschliche Wißbegier zerbricht.

24. 55[5] sagt Vergil zu Dante, er müsse noch eine längere Treppe hinaufsteigen. Die Situation ist die, daß Dante eben mit Aufbietung aller Kraft einen Grabenrand erstiegen hat und erschöpft auf dem

[1] 14. 119: Fanno Cocito; e qual sia quello stagno,
Tu 'l vedrai; però qui non si conta.

[2] 10. 129: »Ed ora attendi quiˆ; e drizzò 'l dito.

[3] 15. 88: Ciò che narrate di mio corso scrivo,
E serbolo a chiosar con altro testo
A donna che 'l saprà, s'a lei arrivo.

[4] 26. 133: Quando n'apparve una montagna, bruna
Per la distanza, e parve mi alta tanto, ...

[5] 24. 55: Più longa scala convien che si saglia;

Digitized by Google

Gipfel niedersinken will (V. 45). Aber Vergil mahnt sofort, er solle sich aufraffen, der Geist solle den Körper beschwingen, noch eine schwere Steigung stünde bevor. Das deutet der Leser zunächst auf die Anstrengung, die später das Erklimmen des Berges der Läuterung bereitet. Nun koppelt sich aber diese Vorstellung mit der allegorischen Bedeutung dieses Emporklimmens; dadurch wird die Dunkelheit unseres Hinweises noch größer (V. 57).[1] Es genügt nicht, sich von dem Reich der Sünde zu trennen (V. 56)[2], man muß höher kommen. Nun bedeutet aber das Höherkommen im Zusammenhang unserer Stelle (V. 47—51)[3] die Förderung irdischen Ruhms, als Hinweis auf das Purgatorium aber die Förderung der moralischen Erlösung. Was gemeint ist, bleibt unbestimmt, aber es ist bei der absichtlichen Dunkelheit der Stelle auch poetisch gleichgültig.

Die Erlösung in den zwei anderen Reichen spielt als Kontrast, z. B. 8. 47—49, in die Hölle hinein. Während die Seelen im Purgatorio durch Gebete gütiger Menschen auf ihrem Weg zum Heil gefördert werden können, ist das böse Gedächtnis, das die Verdammten hinterlassen haben, von der Erde aus nicht mehr zu ändern: *Bontà non è che sua memoria fregi* (V. 48). Nur Dante ist als Lebender in der Hölle; er wird als Dichter den Ruf der Verdammten beeinflussen. Von diesem Motiv ist jetzt zu handeln.

Der lebende Dante

Die Idee, daß Dante als Lebender in der Hölle ist, dient in zweifacher Hinsicht der poetischen Vereinheitlichung. Erstens entsteht ein stetiger Kontrast zwischen den Geistern und dem Menschen, ein Kontrast, der die Blicke auf sich zieht und die Anschauung vereinheitlicht; zweitens wird Dante wieder auf die Erde zurückkehren; das Bewußtsein hiervon füllt die Geister mit einem menschlichen Gefühl, es ist ein Mittel einheitlicher Anthropomorphisierung. Dieses Gefühl, das die Seelen unter sich und mit dem Dichter einigt, ist das Dantesche Gefühl für den Ruhm.

Man sieht, daß Dante lebt. Er atmet und schluckt (23. 88).[4] Er hat

[1] 24. 57: Se tu m'intendi, or fa sì che ti vaglia.

[2] 24. 56: Non basta da costoro esser partito:

[3] 24. 47: ..... chè seggendo in piuma,
In fama non si vien, nè sotto coltre:

[4] 23. 88: Costui par vivo all' atto della gola;

Digitized by Google

Schwere. Die Steine lösen sich unter seinem Schritt (12. 30—31).[1] Das ist ein Zug, der die Steilheit des Abstieges deutlich veranschaulicht. Auch die Geister bemerken ihn. Der Kentaur (12. 80)[2] macht seine Gefährten darauf aufmerksam, daß der Herabsteigende kein Toter sein kann, weil er bewegt, was er berührt. — Dante tut den eingefrorenen Seelen weh, über die er schreitet. Er wird (32. 20)[3] gebeten, es nicht zu tun, aber trotzdem gibt er, in schicksalsmäßiger Verachtung der Rücksicht, einem Verdammten einen Tritt ins Gesicht (32. 78).[4] — Nur durch Dantes Körper wird der Nachen des Phlegias niedergedrückt (8. 27—30).[5] Ähnlich geht es beim Nachen des Fährmanns Charon (3. 92). Aber hier kreuzt sich die Veranschaulichung mit dem Gedanken, daß Dante zur Seligkeit bestimmt ist und darum nicht hierhergehört. Deshalb, nicht weil er zu schwer ist, erregt er Charons Wut (3. 88)[6]; dieser verweist ihn nicht auf ein festeres, sondern auf ein leichteres Schiff, nämlich dasjenige, das die Seelen für den Erlösungsweg ins Purgatorio überfährt (Purg. 2. 41).[7]

Die Vorstellung von Dante als Lebendem dient nicht nur deshalb dem poetischen Leben, weil sie die Anschauung fördert, sondern, wie die bisherigen Beispiele schon zeigen, auch deshalb, weil sie viele Spannungen in Bewegung setzt. Viele Seelen glauben, daß er als Verdammter in ihren Kreis gehöre und eben ankomme (28. 43 bis 45; 33. 110).[8] Vielleicht könnte er deshalb von der Oberwelt be-

---

[1] 12. 28: . . . . . per lo scarco
Di quelle pietre, che spesso moviènsi
Sotto i miei piedi per lo nuovo carco.

[2] 12. 80: . . . . Siete voi accorti,
Che quel di retro muove ciò che tocca?

[3] 32. 20: Fa sì che tu non calchi colle piante
Le teste de' fratei miseri lassi.

[4] 32. 78: Forte percossi il piè nel viso ad una.

[5] 8. 27: E sol quand' io fui dentro parve carca.

[6] 3. 88: E tu che se' costì, anima viva,
Pàrtiti da cotesti che son morti.

[7] Purg. 2. 41: Con un vasello snelletto e leggiero,
Tanto che l'acqua nulla ne inghiottiva.

[8] 28. 43: Ma tu chi se' che in su lo scoglio muse,
Forse per indugiar d'ire alla pena . . .
33. 110: Gridò a noi: O anime crudeli
Tanto che data v'è l'ultima posta, . . .

Digitized by Google

richten (27. 25 ff.). Dieser Irrtum verlangt jedesmal nach Lösung, und er trägt so zur dramatischen Verkettung des Geschehens bei.

Auch andere Lebende werden in die Hölle versetzt. Nicht so unmittelbar anschaulich, wie die Figur des Dante, sondern nur mit Hilfe von drei poetischen Kunstgriffen. Erstens wird die Fahrt auf Ostern 1300 datiert, so daß manchen Menschen, die damals noch lebten, ihr späterer Tod und ihre Strafe vorausgesagt werden kann. Zweitens schließt die Seele des Papstes Nicolaus III. aus dem Nahekommen Dantes auf den vorzeitigen Tod seines Nachfolgers Bonifazio, der die gleiche Strafe erleiden soll (19. 52).[1] Drittens trägt Alberigo eine Theorie vor, die nur im Gesang 33 vorkommt, und nach der die Seele eines Verbrechers gleich nach der Missetat in die Hölle fährt, während der Körper mit einer Teufelsseele noch auf der Oberwelt bleibt (33. 124—135).[2] Die Anwendung dieser Theorie auf das epische Geschehen erscheint ziemlich gequält. V. 121 staunt Dante: *oh, . . , or se' tu ancor morto,* daß Alberige eben gestorben sein muß, weil er doch auf der Erde vor kurzem noch lebte. Hier hat man eine Art Umkehrung der eben zitierten genialen Papstszene, und diese Wiederholung löst, ebenso wie V. 139 ff., den Eindruck einer absichtlichen Erfindung aus.

So spielt die Welt der Lebenden in die der Toten hinein. Auf dem Zusammenprall zweier Milieus beruht die Wirkung aller derartigen Stellen. Sie halten im Leser das Bewußtsein von der Andersartigkeit der Geisterwelt rege.

Auch Dantes Leben außerhalb der Hölle spielt in das Inferno hinein. Das ist ein anderer Dante, der Dichter, der Patriot, der wirkliche Mensch, gegenüber der symbolischen Figur des Epos. In der Kunstform des Ich-Epos wird diese Zweiheit tunlichst überbrückt. Doch bleibt sie bestehen, auch wenn der Figur die Leidenschaften des Menschen eingehaucht werden, und auch wenn der Mensch die Erregungen seiner Figur mit erlebt. Hier einigen die Gefühle Ober-

[1] 19. 52: Ed ei gridò: Se' tu già costì ritto,
Se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.

[2] 33. 125: Che spesse volte l' anima ci cade
Innanzi ch'Atropòs mossa la dea..
129: Sappi che tosto che l' anima trade,
Come fec'io, lo corpo suo l' è tolto
Da un dimonio, che poscia il governa, . . .

Digitized by Google

welt und Hölle. Zuerst soll auf die Stellen hingewiesen werden, wo die Gefühle, die von der Figur bei der Wanderung empfunden werden, den Dichter noch beim Schreiben packen, wo also die stärkste Anteilnahme den Rahmen des Epos durchbricht. 3. 131[1] ist der Dichter in Angstschweiß gebadet, weil er sich an das Entsetzen des Erdbebens erinnert. 16. 12[2] schmerzt ihn die Plage der Sodomiten in der Erinnerung. 22. 31[3] entsetzt sich sein Herz noch über den Anblick, den Ciampolo gewährte, als er von einem Teufel gekrallt wird; ebenso ergeht es ihm, wenn er an die Schlangen des 7. Grabens denkt (24. 84).[4] — Er muß seine Phantasie zügeln, daß sie ihm nicht durchgeht, so stark klingt seine Anteilnahme nach, die ihn erfaßte, als er die Feuer überschaute, in denen die verräterischen Ratgeber eingeschlossen waren (26. 19—21).[5] Noch beim Schreiben ist er von der Scham erfüllt, mit der er sich zu Vergil wandte, als dieser ihn tadelte (30. 133—135).[6] Er verhält sich hierbei ebenso, wie seine Figuren, die, wenn sie ihre schreckliche Geschichte erzählen sollen, dasselbe rhetorische Kunstmittel verwenden: Francesca ist von der Art ihres Todes noch beleidigt (5. 102)[7]; Ugolino spürt erst den schrecklichen Schmerz wieder, ehe er ihn erzählt (33. 5).[8]

Ruf und Ruhm

Dante wird wieder auf die Erde zurückkehren. Er wird, das fühlen die Verdammten, die Verbindung mit der Oberwelt herstellen; er kann die Ansichten, die in der Heimat über sie herrschen, berichtigen; er kann als Dichter sie erhöhen, sie richten und sie verewigen.

---

[1] 3. 131: Tremò sì forte, che dello spavento
La mente di sudore ancor mi bagna.

[2] 16. 12: Ancor men duol, pur ch'io me ne rimembri.

[3] 22. 31: Io vidi, ed anco 'l cor me n'accapriccia, . . .

[4] 24. 84: Che la memoria il sangue ancor mi scipa.

[5] 26. 19: Allor mi dolsi, ed ora mi ridoglio,
Quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
E più l' ingegno affreno ch' io non soglio,
Perchè non corra . . . .

[6] 30. 134: Volsimi verso lui con tal vergogna,
Ch'ancor per la memoria mi si gira.

[7] 5. 102: . . . . . e' l modo ancor m'offende.

[8] 33. 4: . . . . Tu vuo' ch'io rinovelli
Disperato dolor che il cor mi preme,
Già pur pensando, . . .

Digitized by Google

Diese Sachlage kettet die Gestalten der Unterwelt an eins der Grundgefühle des Dichters, sein Bedürfnis nach Ruhm.

In der Hölle ist der Ruhm die einzige Form des ewigen Lebens, ein Gegengewicht gegen den ewigen Tod, eine Art Ersatz für die ewige Seligkeit, die in den zwei anderen Reichen gewonnen wird. Diese Ewigkeit ist es, die Brunetto Latini den Dante gelehrt hat (15. 85)[1], weshalb dieser seiner Seele ein so reiches poetisches Leben verleiht.

Sehr vielen Verdammten liegt daran, daß Dante ihr Fortleben auf der Erde beeinflußt. Wenn sie keinen Wert darauf legen, wird das besonders hervorgehoben. Von diesem Gesichtspunkte aus werden die Geister miteinander vergleichbar, denn sie wollen durch Dante weiterleben. So soll Dante Bertrand de Borns unvergleichliches Leid auf der Erde berichten (28. 133)[2]; Dante hat das zugesagt unter der Bedingung, daß Bertrand von seinem Nachbar Kunde gäbe (28. 91—94).[3] — Dante hat dem Pier della Vigna weh getan, ohne es zu wollen; als Sühne wird er seinen Ruhm auf der Erde auffrischen (13. 52).[4] — »So wahr Euer Gedächtnis aus dem Sinn der Menschen nicht verschwinden soll . .« (29. 103)[5], beginnt er seine Anrede an Griffolino d'Arezzo, und ist damit sicher, dessen Interesse wachzurufen. — Vergil ködert den Riesen Antäus mit einer Schmeichelei zu einer Hilfeleistung, indem er sagt, daß Dante, der ihn begleitet, das geben kann, was man hier ersehnt (31. 125).[6] — Zur Ugolinoszene leitet Dante unter dem Gesichtspunkt über, daß er, wenn seine Zunge nicht verdorre, den Ruf des Verräters noch ändern könne (32. 137—139).[7]

Dieses Motiv wird mannigfach variiert. Den Nachruhm, den Dante anbietet, lehnt Bocca ab (32. 91—94).[8] Er will sich nicht zu

---

[1] 15. 85: M' insegnavate come l' uom s' eterna.

[2] 28. 133: E perchè tu di me novella porti ...

[3] 28. 92: Se vuoi ch'io porti su di te novella, ...

[4] 13. 52: .... sì che in vece
D' alcuna ammenda, tua fama rinfreschi
Nel mondo su, dove tornar li lece.

[5] 29. 103: Se la vostra memoria non s'imboli

[6] 31. 125: Questi può dar di quel che qui si brama.

[7] 32. 138: Nel mondo suso ancor io te ne cangi,
Se quella con ch'io parlo non si secca.

[8] 32. 91: Vivo son io, e caro esser ti puote,
....., se domandi fama, ...

Digitized by Google

erkennen geben; Dante versucht ihn mit Härte dazu zu zwingen, indem er ihn an den Haaren reißt. Der Widerstand nützt ihm nichts; Dante wird doch seine Schande aufzeichnen (32. 107—111). Als Verräter aber gönnt Bocca seinem im Eis eingefrorenen Kollegen die Schmach, daß seine Strafe bekannt wird, und nennt ihn (32. 116).[1] — Guido von Montefeltro hält den Dante zuerst für einen Mitverdammten; nur deshalb gibt er Auskunft, weil er sicher ist, daß seine Rede nie auf der Oberwelt bekannt werden wird, er also die Schande, die damit verbunden ist, nie wird zu fürchten haben (27. 61—66).[2]

Die Schande ist also der auch in der Hölle gefürchtete Gegenpol des Ruhms. Die Hauptstrafe des Sinon, die Maestro Adamo ihm höhnisch vorwirft, ist die, daß alle Welt seine Schande kennt (30. 120).[3] Um der Schande zu entgehen, versuchen manche Sünder ihr Gesicht zu verbergen (18. 46).[4] Vanni Fucci aber verbirgt sich nicht (24. 130)[5]; trotzdem ärgert er sich, als er erkannt wird; an dem Dichter, der Zeugnis von ihm ablegen wird, will er sich dadurch rächen, daß er ihm sein Schicksal prophezeit. (24. 140—141 und 151).[6]

Dante kann sein Richteramt ausüben, weil er Dichter ist. Sein Richterspruch wirkt auf der Ober- und Unterwelt gleichermaßen. Er verbindet diese Welten. Der Name gewisser Städte behält unter den Menschen und unter den Toten (26. 3) die Färbung, die er ihm gibt. (Pistoja 15. 10; Florenz 26. 1 ff.; Lucca 21. 38; Pisa, Genua). Der Bericht über den höllischen Ruhm dieser Städte schlägt leicht in pathetischen Ausruf um, wie es bei Dante immer der Fall ist, wenn seine persönliche Anteilnahme besonders stark erregt ist. Diese

[1] 32. 113: Ma non tacer, se tu di qua entr' eschi, ...
116: Io vidi, potrai dir, quel da Duera
Là dove i peccatori stanno freschi.

[2] 27. 64: Ma perciocchè giammai di questo fondo
Non tornò vivo alcun, ...,
Senza tema d'infamia ti rispondo.

[3] 30. 120: E sieti reo che tutto il mondo sallo.

[4] 18. 46: E quel frustato celar si credette
Bassando il viso; ....

[5] 24. 130: E 'l peccator, che intese, non s' infinse, ...

[6] 24. 140: Ma perchè di tal vista tu non godi,
Se mai sarai di fuor de' lochi bui, ...
151: E detto l' ho, perchè doler ti debbia.

Digitized by Google

Rufe sollen nicht im Inferno, sondern auf der Erde gehört werden (5. 112; 16. 118 etc.). Aber dieses Dichtertum ist nicht nur eine Macht sondern auch eine Last. Es bringt die Umwerbung durch die Parteien, es erzeugt Haß, und es will mühsam und lange erkämpft sein (15. 70–72).[1]

Dante ist stolz auf sein Dichten, das seine Persönlichkeit erhöht und seinen Ideen ihre Macht und ihren Flug verleiht. Dieses Motiv ist mit allem, was er schaut und denkt und wertet, verwoben. Es ist ein weiteres Einigungsmotiv der Commedia. Der Denker, der Künder, der Politiker, der Ethiker sind in ihr vom Dichter nie getrennt. Dante ist sich seiner Kunst immer bewußt. Er ist ganz im epischen Geschehen, das er schildert, darin; aber er steht doch auch stets über ihm. Er ist in der Hölle und außer ihr zugleich. Gerade seine hingebendste Anteilnahme am Stoff ist Kunst.

Er ruft den Leser an bei seiner größten Angst, bei der Gefahr der Trennung von Vergil (8. 91); beim tiefsten Doppelsinn (9. 61)[2]; beim schmerzlichsten Mitleid (20. 19)[3]; auf dem Höhepunkt des Zwischenspiels (22. 118)[4]; vor dem schwierigsten literarischen Kunststück (25. 46 und 94–99)[5]; in der nicht mehr gestaltbaren Hölle (34. 22–27).[6]

Er preist den Vergil als sein Vorbild; er preist ihn als Dichter weil er selbst ein Dichter ist. Die Ehre, die dem Vergil von den Poeten des Altertums angetan wird (4. 80), kommt ihm aus seinem Dichterherzen (4. 93).[7] Wenn sogar Beatrice dem Vergil ewigen Ruhm zu-

---

[1] 15. 70: La tua fortuna tanto onor ti serba,
Che l' una parte e l' ultra avranno fame
Di te; ma lungi fia dal becco l' erba.

[2] 9. 61: O voi ch' avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto 'l velame delli versi strani!

[3] 20. 19: Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
Di tua lezione, or pensa per te stesso,
Com' io potea tener lo viso asciutto, ...

[4] 22. 118: O tu che leggi, udirai nuovo ludo.

[5] 25. 46: Se tu se' or, lettore, a creder lento
Ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, ...

[6] 34. 22: Com'io divenni allor gelato e fioco,
Nol domandar, lettor, ch'io non lo scrivo,
Però che ogni parler sarebbe poco.

[7] 4. 93: Fannomi onore, e di ciò fanno bene.

Digitized by Google

erkennt (2. 58—60)[1], wenn sie vertraut, daß er mit seinem Dichterwort *(la tua parola ornata)* die verirrte Seele zur Erlösung hinleiten wird (2. 67); wenn sein dichterisches Verdienst um Ulisses diesen veranlassen soll, zu sprechen (26. 80)[2]; wenn er ihn als Autorität zitiert, eben weil er ein Dichter ist (2. 13), so denkt Dante dabei immer nicht nur an Vergil, sondern auch an sich. Die Dichtung macht das Wunderbare wahrscheinlich (25. 46—48); sie dient, wie das gute Gewissen als Beweis für das Unglaubhafte (16. 127f.; 28. 113—118)[3] — und zwar bei ihm gerade so gut wie bei Vergil.

Dante fühlt die Beschränkung (6. 113)[4], den Takt (4. 104)[5], das Tempo (4. 146)[6], die Verantwortung (34. 10)[7], die Ordnung (18. 6)[8], die der Dienst am Kunstwerk von ihm verlangt, und er spricht das alles, bescheiden und stolz zugleich, ruhig aus. Er redet mit der Sicherheit des Genies von der richtigen Gestaltung (14. 7—8)[9], von der Zwingkraft seiner klaren Rede (18. 53)[10], von dem musischen Adel seiner Phantasie (2. 6—9)[11] und durch den Mund Brunetto Latinis von seiner begnadeten Begabung (15. 55—59).[12] Als Dichter

---

[1] 2. 59: Di cui la fama ancor nel mondo dura,
E durerà quanto il mondo lontana;

[2] 26. 81: S'io meritai di voi assai o poco,
Quando nel mondo gli alti versi scrissi, ...

[3] 16. 127: ... : e per le note
Di questa commedia, lettor, ti giuro,
S'elle non sien di lunga grazia vote,
Ch'io vidi ...
28. 115: Se non che coscienza m'assicura, ...

[4] 6. 113: Parlando più assai ch'io non ridico;

[5] 4. 104: Parlando cose che 'l tacere è bello, ...

[6] 4. 146: Perocchè sì mi caccia il lungo tema,
Che molte volte al fatto il dir vien meno.

[7] 34. 10: Già era, e con paura il metto in metro, ...

[8] 18. 6: Di cui suo loco dicerò l'ordigno.

[9] 14. 7: A ben manifestar le cose nuove,
Io dico ...

[10] 18. 53: Ma sforzami la tua chiara favella. ...

[11] 2. 7: O Muse, o alto ingegno, or m'aiutatè:
O mente che scrivseti ciò ch'io vidi,
Qui si parrà la tua nobilitate.

[12] 15. 55: ..... Se tu segui tua stella,
Non puoi fallire a glorioso porto, ...

Digitized by Google

— das bedeutet die Hilfe der Musen (32. 10—15)[1] — wird er auch das Schrecklichste in Wort und Reim fassen können (32. 1—9); als Dichter kann er auch das Unmögliche erreichen.

Die poetische Anordnung

Die poetische Einheit äußert sich in poetischer Ordnung. Diese ist für Dante ein Abbild der göttlichen Ordnung. Er bewundert die göttliche Anordnung des Weltalls als Kunst (19. 10)[2] und schafft sie als Dichter nach. Die moralische Ordnung (19. 12), in der er Gottes Weisheit zu erfassen sucht, verschmilzt er zu diesem Zwecke mit kraftvoll durchgedachter und gegliederter dichterischer Phantasie. So hat bei Dante die künstlerische Verantwortung gegenüber dem Aufbau seines Werkes einen religiösen Unterton.

Ich will nun nicht etwa nochmals den Inhalt des Inferno als poetisch angeordnete Einheit darstellen, sondern ich will versuchen ein einheitliches Strukturprinzip herauszuarbeiten, das beim Aufbau der meisten Szenen wirksam ist. Dieses Struktur- oder Kompositionsprinzip ist der Weg von der gefühlsbestimmten Synthese zur anschauungsbestimmten Analyse. Die poetische Einheitlichkeit des Inferno zeigt sich wieder deutlich, wenn man es von diesem formal-ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet.

Wie der Dichter die Darstellung der ganzen Hölle beginnt mit der seelischen Stimmung, in der er sich beim Eintritt befindet (2. Gesang), daran die Wirkung anschließt, die der Gesamtsinn (3. 1—18), der Gesamtlärm (3. 22—31) des Inferno und seine Gesamtbeleuchtung (3. 29) in ihm auslösen; wie beim ersten Blick in die Tiefe (4. 11)[3] zuerst noch nichts Einzelnes zu unterscheiden ist, aber die Wanderer doch schon erschüttert werden (4. 13—14); und wie der Dichter dann erst das Detail nach und nach sich herauslösen und zur Erscheinung kommen läßt, so geht er auch bei der Gestaltung der Unterteile und der einzelnen Szenen vor. Eine Über-

[1] 32. 10: Ma quelle donne aiutino il mio verso,
Sì che dal fatto il dir non sia diverso.

[2] 19. 10: O somma Sapienza, quant' è l'arte
Che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
E quanto giusto tua virtù comparte!

[3] 4. 10: Oscura, profond' era e nebulosa
Tanto che, per ficcar lo viso al fondo,
Io non vi discernea veruna cosa.

Digitized by Google

sicht pflegt der Einzelanschauung vorauszugehen und eine Synthese des Eindrucks, der Stimmung oder der Idee die einzelnen Bilder, Geschehnisse und Erklärungen vorzubereiten.

Zuerst einige Beispiele für den Überblick als Auftakt einer neuen Situation. Die Helden des Limbus werden von einem Aussichtspunkt aus gesehen (4. 116)[1]; beim Abflug auf dem Rücken des Geryon überblickt Dante zuerst die Gesamtheit der Malebolge (17. 122ff.)[2], er bemerkt Lichter, er hört Klagen; die dadurch erregte Vorahnung bettet die kommenden Ereignisse stimmungsvoll ein. Von den Steinbrücken aus, welche die Malebolge verbinden, ergeben sich oft solche synthetische Überblicke. Gleich zu Beginn übersehen die Wanderer (18. 22ff.) was die erste Bolge erfüllt: neuen Grund zum Mitleid *(nuova pieta)*, neue Plagen und neue Übeltäter *(nuovi tormenti e nuovi frustatori)*. Die Reihenfolge dieser Ausdrücke ist typisch: erst das teilnehmende Gefühl, dann die Qual im allgemeinen, dann die Verbrecher, und die Art der Sünde, die sie büßen, dann das Gesamtbild dieser Buße und dann erst einzelne Vertreter. — Bei 18. 73ff.[3] wiederholt sich der Überblick von der Höhe auf den gleichen Graben, diesmal auf die entgegenkommende Schar. Dieser Überblick ist wieder ähnlich eingeleitet, die Reihenfolge vom Allgemeinen zum Besonderen ist auch hier deutlich. — Als Vergil und Dante über dem 5. Graben ankommen, wo die Fälscher sind (21. 4—7)[4], bleiben sie stehen, um das Bild zu übersehen. Zuerst haben sie nur den Eindruck wunderbarer Dunkelheit; dann bemerken sie das kochende Pech, das durch einen Vergleich veranschaulicht wird; Einzelnes bemerken sie noch nicht (V. 19—27)[5]; ihre Aufmerksamkeit auf das Ganze wird durch einen Teufel gestört, der einen Sünder anschleppt und ihn in das Pech hinabwirft

[1] 4. 116: In luogo aperto, luminoso ed alto,
Sì che veder si potean tutti quanti.

[2] 17. 122: Perocch'io vidi fuochi e sentii pianti, ...

[3] 18. 73: Quando noi fummo là dov'ei vaneggia
Di sotto, ...

[4] 21. 4: Restammo per veder l'altra fessura
Di Malebolge, e gli altri pianti vani,
E vidila mirabilmente oscura.

[5] 21. 19: Io vedea lei, ma non vedeva in essa
Ma' che le bolle che il bollor levava.

Digitized by Google

— damit wendet sich die Aufmerksamkeit den Einzelheiten der Groteske zu. Diese Einführungsart wiederholt sich sehr kunstvoll bei der 8., dann bei der 9. Bolge, und schließlich auch an der Grenze des 10. Grabens (29. 37 ff.).[1]

Dies letzte Beispiel des Überblicks ist etwas komplizierter und zeigt die Reihenfolge von dem allgemeinen Eindruck und der dadurch erregten Teilnahme über die Stimmung zur Handlung mehrere Male periodisch wiederholt. Dadurch verstärkt sich die spannungfördernde Wirkung der synthetisch-analytischen Anordnung. Ich hebe die wichtigeren Phasen hervor.

Plaudernd kommen Vergil und Dante »zu der ersten Stelle, die von der Klippe aus das andere Tal zeigt«. Sie sehen in dieses neue Tal hinein; aber, da es dunkel ist, reicht der Blick noch nicht sehr weit hinab. Die Dunkelheit dient als retardierendes Moment in der Reihenfolge der Eindrücke. Sie kommen nun ganz an den Rand und können allmählich Genaueres sehen (V. 40—42)[2]; trotzdem wird zuerst nur ganz allgemein ihre Teilnahme an den Eindrücken geschildert. Mitleiderregende Klänge erfüllen die Luft; Dante muß sich die Ohren zuhalten, da er sonst die seelische Erschütterung nicht ertragen kann. Noch weiter steigen sie die Klippe hinab, soweit es geht, »immer nach links zu« (V. 53)[3]; dort erst kann der Blick »lebendiger« bis hinab dringen: die Fälscher werden dort bestraft. Ihr Elend, veranschaulicht durch ein ausgeführtes Bild aus Ovid (59—64), wird zuerst nur als trauererregend (V. 58 und 65)[4] hingestellt; ihre Strafe zuerst nur als Ganzes gesehen (V. 66—69).

---

[1] 29. 37: Così parlammo insino al loco primo
Che dello scoglio l'altra valle mostra,
Se più lume vi fosse, tutto ad imo.

[2] 29. 41: .... sì che i suoi conversi
Potean parere alla veduta nostra,
Lamenti saettaron me diversi,
Che di pietà ferrati avean gli strali;
Ond' io gli orecchi con le man copersi.

[3] 29. 53: ..... pur da man sinistra,
Ed allor fu la mia vista più viva
Giù ver lo fondo ...

[4] 29. 58: Non credo ch'a veder maggior tristizia
Fosse ....
65: Ch'era a veder per quella oscura valle ...

Digitized by Google

Noch einmal wird von den Wanderern gesprochen (V. 70—71)[1], wie sie schweigend schauen und hören, was von den Kranken da unten zu bemerken ist — ehe der erste konkrete Einzelfall herausgegriffen und die Verbindung mit bestimmten Sündern hergestellt wird.

Der Aufbau der einzelnen Szenen verdiente ganz allgemein vom Gesichtspunkte der künstlerischen Struktur aus analysiert zu werden, und besonders die großen Szenen von bekannter dichterischer Wirkung, wie etwa die Begegnung mit Brunetto Latini oder die Erzählung des Ugolino, würden dabei manches Geheimnis ihrer dichterischen Einheit sich entreißen lassen. Aber ich will bei meinem Gesichtspunkt bleiben, der die Dantefreunde weniger häufig zur Bearbeitung gereizt hat. Die Reihenfolge der verschiedenen Darstellungsstufen vom Gesamtgefühl bis zur anschaulichen Einzelhandlung und Einzelbedeutung wiederholt sich in den Szenen selbst, nicht nur wenn die Wanderung besonders auffällige Überblicke bietet, mit fast gesetzmäßiger Regelmäßigkeit. Ich muß mich damit begnügen, dies bei einer Anzahl typischer Belege kurz anzudeuten. Ich folge dabei dem Gang des Epos.

7. 118 ff.[2] Im Sumpf des Styx sind die Verdrossenen untergetaucht. In Blasen kommt ihr Gurgeln herauf. Weiter bemerkt man zuerst nichts. Vergil muß den Sinn dieses Eindrucks interpretieren. — 9. 82 erscheint der Himmelsbote. Vorher (V. 64 ff.) bereitet ein Sturm die Stimmung vor; die Hinwendung der Aufmerksamkeit Dantes (V. 73), und der Eindruck auf die Teufel, die wild davonfliehen, kommen dann, ehe die Erscheinung selbst beschrieben oder handelnd vorgeführt wird. — 10. 28 ff. Vergil und Dante sind im Gespräch über die Ketzer im allgemeinen (V. 4 ff.); plötzlich läßt sich die Anrede des Farinata hören (V. 22 ff.). Der Eindruck der Überraschung mischt sich in Dante mit Angst; er drängt sich hilfesuchend an seinen Führer.[3] Hierauf erst deutet Vergil den Vorgang, und die

[1] 29. 70: Passo passo andavam senza sermone,
Guardando e ascoltando gli ammalati, ...

[2] 7. 118: Che sotto l'acqua ha gente che sospira,
E fanno pullular quest' acqua al summo, ...

[3] 10. 28: Subitamente questo suono uscio
D'una dell' arche; però m'accostai,
Temendo, un poco più al duca mio.

Digitized by Google

seelische Verbindung mit dem Geist wird aufgenommen. — 13. 22 ff.[1] Im Kreis der Selbstmörder bemerkt Dantes geschärfte Aufmerksamkeit (V. 20) zuerst nur ein Jammern ringsum, ohne zu entdecken, wer diese Laute ausstößt. Er bleibt entsetzt stehen. Diesem Eindruck, und dem sinnlichen Ausdruck der Anteilnahme daran, folgt die episch erlebte Erklärung nach. Gleich darauf wiederholt sich dieselbe Reihenfolge der Darstellung, als Dante den Zweig vom Baume des Selbstmörders abgebrochen hat (13. 31 ff.). Worte mit Blut gemischt dringen aus der Wunde; Dante erstarrt in Furcht (V. 43—45).[2] Der Geist hat zwar schon zu Dante gesprochen (V. 33 ff.), aber dieser hat zuerst nicht den Sinn seiner Worte erfaßt, sondern nur einen allgemeinen Gefühlseindruck gehabt. Erst später wird eine geistige Begegnung, ein Gespräch daraus. — 18. 106 bis 108.[3] Aus dem Graben der Schmeichler hört man zuerst nur einige charakteristische Laute (V. 103—105); dann kündet ein ekler Gestank die Situation an, in der sich diese Sünder befinden; man möchte hinsehen, aber wegen des Geruchs auch die Nase wegwenden. Dann geht man noch näher — und erst nach dieser Vorbereitung heben sich die einzelnen Strafen und die einzelnen Gestalten aus dem Gesamteindruck heraus. — 20. 1—6.[4] Von neuen Qualen muß der 20. Gesang berichten. Aber dieser Bericht beginnt mit der Aufmerksamkeit des Zuschauers und mit dem Eindruck der Klage, die heraufklingt. Dann wird die Strafe der Wahrsager im allgemeinen als Buße erläutert, dann die Teilnahme der Wanderer dramatisch gestaltet — und erst dann (V. 31) wendet sich der Gesang den

[1] 13. 22: Io sentia d'ogni parte tragger guai,
E non vedea persona che 'l facesse;
Per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

[2] 13. 43: Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue: ond'io lasciai la cima
Cadere, e stetti come l'uom che teme.

[3] 18. 106: Le ripe eran grommate d'una muffa,
Per l'alito di giù che vi s'appasta,
Che con gli occhi e col naso facea zuffa.
Lo fondo è cupo sì che non ci basta
L'occhio a veder senza montare al dosso
Dell'arco....

[4] 20. 4: Io era già disposto tutto quanto
A riguardar nello scoperto fondo
Che si bagnava d'angoscioso pianto;...

Digitized by Google

Einzelgestalten zu. — 24. 61 ff. Die epische Überleitung zu der Strafe der Diebe gibt einen gefühlsmäßigen Vorklang von ihrem Reich. Erst hört man einen Ruf, der wie Zorn klingt, und den man nicht formulieren kann[1]; dann schließt sich der erfolglose Versuch an, trotz des Dunkels hinabzuschauen[2] und zu verstehen, was vorgeht *(niente affiguro)*; erst zuletzt folgen: das genaue Anschauungsbild des Grabens und die Ereignisse, die sich darin abspielen. Weitere Beispiele kann man 26. 85; 27. 13; 28. 1 ff.; 29. 58 ff.; 31. 22 ff. nachlesen.

Alle diese Beispiele zeigen, daß der Aufbau der Szenenanfänge ein bindendes Moment der Spannung enthält, weil man jedesmal wissen möchte, woraus sich Gesamtbild und Gesamtausdruck zusammensetzen, und sie zeigen auch, daß die Projezierung der Ereignisse auf die Gefühle des Zuschauers bei diesem Mittel der poetischen Bindung eine große Rolle spielt. Aber ehe ich zum Schluß diesen Gesichtspunkt behandle, möchte ich noch ein Wort über die Ahnungen sagen, die dasselbe Strukturprinzip illustrieren, und dann noch einen Hinweis auf andere Eigentümlichkeiten der künstlerischen Komposition geben, die zum Verständnis der poetischen Einheit des Inferno beitragen.

Die Ahnungen dienen der stimmungsmäßigen Vorbereitung der nachfolgenden Szenen. Der Erscheinung des Geryon geht erst eine Ahnung, ein Gefühl der Erwartung voraus (16. 121)[3], das durch Vergils allegorische Geste des herabgeworfenen Seils (16. 114—117)[4] vorbereitet ist. Erst allmählich verwirklicht sich diese Erwartung. — 23. 22 ff. ahnt Dante die Verfolgung durch die Teufel voraus, ehe die Gefahr wirklich eintritt. Der Traum des Ugolino dient als stimmungsvolle Vorbereitung seines Berichts (33. 26 ff.).

---

[1] 24. 65: Onde una voce uscìo d'altro fosso,
A porola formar disconvenevole.
Non so che disse....
Ma chi parlava ad ire parea mosso.

[2] 24. 70: Io era volto in giù; ma gli occhi vivi
Non potean ire al fondo per l'oscuro.

[3] 16. 121: Ei disse a me: Tosto verrà di sopra
Ciò ch'io attendo; e che 'l tuo pensier sogna,
Tosto convien ch'al tuo viso si scopra.

[4] 16. 115: E pur convien che novità risponda,
Dicea fra me medesmo, al nuovo cenno
Che 'l maestro con l'occhio sì seconda.

Digitized by Google

Andere Beispiele für die Förderung der poetischen Einheit durch die Komposition, die noch im Zusammenhang behandelt werden könnten, sind die folgenden. (Ich gebe jedesmal nur eine Belegstelle in Klammer.) Der geistige Austausch wird vorbereitet durch die Sehnsucht nach Auskunft (9. 107); durch einen Irrtum, der berichtigt werden muß (31. 24); durch die Unterbrechung einer Spannung (25. 36). Einzelne Protagonisten treten dem Chor der nur allegorisch bestimmten Sündermassen gegenüber und schaffen eine Art poetischer Hierarchie (14. 46). Beim Abschluß der Soloauftritte tauchen die Helden nach wirkungsvoller Steigerung ihrer poetischen Besonderheit wieder in ihrer Umgebung unter (15. 41 und 120ff.). — Die umfaßte Handlung ist ein nicht unwichtiges Kompositionsmittel. Das Bild des Stromes umrahmt den 15. Gesang. Die Cavalcantiszene ist in die Farinataszene eingebettet (10. 52ff.); die durch die Teilnahme Dantes an Vergils Leben begründete Abschweifung über Manto ist am Anfang (20. 57) und am Ende (20. 105) als Einschub charakterisiert. — Dahin gehört auch die Einordnung nachgeholter Teile. Der Rest des 7. Grabens wird nachträglich von Dante allein besichtigt (17. 37) und dadurch die Schematik der Einteilung gemildert. Die Szene mit Geri del Bello wird von Vergil nachträglich erzählt, obwohl es sich gerade um einen Verwandten Dantes handelt (29. 4ff. und 18ff.) usw.

Ich beschränke mich bei diesen letzten Gesichtspunkten auf Andeutungen, und ich unterdrücke die Untersuchung darüber, wie das Bedürfnis nach poetischer Einheit sich in Dantes Stil äußert, um etwas mehr Raum für die Darstellung des letzten und wichtigsten Punktes zu gewinnen.

Die Anteilnahme des Dichters

Die poetische Einheit des Inferno ist, wie wir gesehen haben, eine komplexe Einheit. Sehr viele und sehr verschiedene Bindungsmittel sind ihr dienstbar gemacht. Aber alle Bindungen, die wir studiert haben, treten zurück gegenüber der Anteilnahme des Dichters an dem epischen Vorgang. Sie durchzieht das ganze Inferno, und sie hat sich auch in den bisher herangezogenen Beispielen immer wieder geltend gemacht.

Man muß zwei Arten der Anteilnahme unterscheiden. Erstens gehört die Anteilnahme an allen Einzelvorgängen zur Rolle der Figur

Digitized by Google

des Dante im Epos; zweitens erfüllt der Dichter die ganze Unterwelt und ihre Figuren mit seinen Gefühlen und Leidenschaften. Einmal ist also die seelische Teilnahme Dantes am Geschehen ein einheitlicher poetischer Gegenstand des Gedichts, dessen einzelne Erscheinungsformen man objektiv aufweisen und den man zusammenfassend darstellen kann. Andrerseits ist diese seelische Teilnahme Dantes eine einheitliche Kraftäußerung eines Dichters, und ein einheitliches Mitschwingen eines Menschen; in diesem Sinne verstanden läßt sie sich nur indirekt nachweisen, soweit sie nämlich subjektiv mitempfunden wird und als Wirkung sich auf den Hörer überträgt. Der teilnehmende Dante als Rolle trägt zur Dramatisierung des Gedichts bei; der teilnehmende Dichter belebt das epische Geschehen lyrisch.

Nun legt aber der Dichter der Figur seines Ich seine eigenen Empfindungen ins Herz und in den Mund. Man könnte deshalb die dichterische Anteilnahme für identisch mit der dargestellten Anteilnahme halten; dann wäre die obige Unterscheidung spitzfindig und überflüssig.

Sie besteht aber doch zu Recht, wie die folgenden Darlegungen zeigen sollen. Die lyrische Anteilnahme des Dichters zeigt sich keineswegs nur in den Worten, Handlungen und Gefühlen seiner Figur Dante, sondern auch an anderen Stellen; sie umfaßt also ein weiteres Gebiet. Andrerseits ist die Darstellung der Anteilnahme des Wanderers Dante an den Ereignissen, mit denen er in Berührung kommt, nicht immer ein Beweis, daß der Dichter diese Anteilnahme teilt; diese dargestellte Anteilnahme ist nicht immer lyrisch vollwertig: sie umfaßt also ein engeres Gebiet. Einige Beispiele mögen diese zwei Möglichkeiten veranschaulichen.

Beim Eintritt in den Limbus (4. 13–15)[1] sagt Vergil mit bleichem Gesicht, daß sie jetzt in die dunkle Welt hinabsteigen werden, er zuerst, Dante hinterdrein. Von Dantes Anteilnahme ist nichts gesagt. Und doch bersten diese Verse fast vor leidenschaftlicher poetischer Erschütterung: die Situation, Vergils Blässe, die Reihenfolge und die großartige Einfachheit der sprachlichen Formulierung üben eine mächtige Wirkung aus, welche uns mit Sicherheit auf die ent-

[1] 4. 13: Or discendiam quaggiù nel cieco mondo,
Incominciò 'l poeta tutto smorto:
Io sarò primo, e tu sarai secondo.

Digitized by Google

sprechende innere Bewegung des Dichters beim Schaffen schließen lassen. Wenn man gegen dieses Beispiel anführen könnte, daß zwar die Figur des Dante ihre Anteilnahme nicht direkt zeigt, daß aber wenigstens Vergil sie durch seine Blässe zum Ausdruck bringt (dazu V. 16–21), so vergleiche man die Inschrift am Höllentor (3. 1–8), oder die sogenannten Synästhesien, wie 5. 28: *Io venni in loco d'ogni luce muto.* In diesen Fällen wird die Anteilnahme des Dichters gar nicht dargestellt, sondern sie zeigt sich nur indirekt in der Inhaltsschwere des Ausdrucks. Die Vermischung der Sinne in der Bezeichnung: »stumm von jedem Licht« deutet auf eine Überfülle poetischer Teilnahme, durch welche die Empfindung der Finsternis in die Sphäre des Hörbaren gepreßt wird.[1]

Umgekehrt kann man bei einer größeren Anzahl von Stellen, wo Dantes intensive Anteilnahme dargestellt und sogar nachdrücklich betont wird, die entsprechende poetische Hochspannung nicht herausfühlen, sondern man hat den Eindruck absichtlicher Rhetorik. Ich denke zum Beispiel an den ersten Gesang und an die letzten Gesänge des Inferno. 34. 22–27[2] wird das Entsetzen Dantes beim Anblick des Luzifer, der Bedeutung dieses Moments entsprechend, geschildert. Der Leser wird angerufen; es ist nicht aussprechbar; Dante erstarrt zu Eis und wird grau: er bleibt nicht lebend und ist nicht tot. Jedoch entspricht hier die Wirkung nicht dem rhetorischen Aufwand; wenn wir auf das Schaffen des Dichters zurückschließen, gewinnen wir mehr den Eindruck von Krampf als

[1] Es handelt sich um eine poetische Synaesthesie, die man nicht einfach in eine psychologische umdeuten darf, als wenn bei dem Menschen Dante die Empfindungssphären des Sichtbaren und des Hörbaren nicht sauber getrennt gewesen wären. In unserem Beispiel läßt sich leicht beweisen, daß die Grenzüberschreitung einen poetischen Grund hat. In der Umgebung unserer Stelle wird die Anteilnahme nur durch Hörbares angeregt, – vorher die Klage, nachher das Brausen – hiermit mischt sich der Eindruck der Finsternis. Auch ist bei dem Worte *muto* der Nebensinn des geistig Dunklen, das nicht zum Menschen spricht, mitbestimmend; und schließlich steht dies entscheidende Wort im Reim. Die letzten zwei Gesichtspunkte gelten auch für die Beurteilung der berühmten Parallele 1. 1. 60: *dove il sol tace.*

[2] 34. 22: Com' io divenni allor gelato e fioco,
Nol domandar, lettor, ch'io non lo scrivo,
Però che ogni parlar sarebbe poco.
Io non morì, e non rimasi vivo ...

Digitized by Google

den von poetischer Bewegung. Von vielen ähnlichen Stellen sei als Beispiel nur noch 31. 109 hervorgehoben.

Zuerst ist also nun von der Danteschen Anteilnahme zu handeln, die im Epos dargestellt ist. Das kann kurz geschehen, denn die Einigungskraft dieses Motivs ist schon betont worden, und sie ist nur noch an einigen charakteristischen Beispielen zu belegen. Der Hauptgesichtspunkt ist der, daß alle Ereignisse von einem Menschen erlebt werden, und daß sie dadurch gleichsam auf eine poetische Ebene projeziert erscheinen. Ich gebe zuerst die Beispiele für Dantes Aufmerksamkeit und dann die für sein Mitfühlen.

Aufmerksam verfolgt Dante alle Vorgänge bei der Höllenreise. Vor seiner Aufmerksamkeit (7. 109ff.)[1] rollen die Bilder ab und werden von ihr homogenisiert. Dieses dauernde Aufmerken wird nicht nur anschaulich geschildert, wobei die Ausdrucksbewegungen eine große Rolle spielen[2], sondern es wird auch in die Handlung einbezogen. — 26. 43[3] steht Dante weit vorgebeugt und gespannt über dem Lichtergraben. Auf diese Stellung reagiert Vergil und beginnt die Erklärung. — 21. 28[4] flieht Dante und sieht dabei doch auf die Gefahr hin, die ihn als Schauspiel interessiert. — 30. 130[5] ist Dante ganz dem Zuhören und Miterleben hingegeben; Vergil stört ihn und tadelt ihn deshalb. 9. 73[6] wird die Aufmerksamkeit Dantes, nachdem sie vorher gehindert war, erregt und in eine bestimmte

[1] 7. 109: Ed io, che a rimirar mi stava inteso,
Vidi ...

[2] Über die Ausdrucksbewegungen in der Divina Commedia bereitet Verf. eine größere Arbeit vor. Einige Gesichtspunkte aus diesem Gebiete sind bei dem Düsseldorfer Neuphilologentag 1926 vorgetragen worden. Der Vortrag ist veröffentlicht unter dem Titel: *Seelische und körperliche Bewegung in Dantes Divina Commedia* in: Homenaje a Bonilla y San Martin, publicado por la facultad de filosofía y letras de la universidad central. Madrid 1927. T. I. S. 415—430. Etwas verändert unter dem Titel: *Körper und Seele in der Dichtung* in dem Sammelwerk: *Die Rotenburger Woche,* herausgegeben von Arthur Franz, Leipzig, Friedrich Fleischer Verlag, 1928.

[3] 26. 43: Io stava sovra il ponte a veder surto,
Sì che s'io non avessi un ronchion preso,
Caduto sarei giù ...

[4] 21. 28: Che, per veder, non indugia il partire:

[5] 30. 130: Ad ascoltarli er'io del tutto fisso, ...

[6] 9. 73: Gli occhi mi sciolse, e disse: Or drizza 'l nerbo
Del viso su per quella ...

Digitized by Google

Richtung gelenkt. — So lösen sich die Spannungen immer ab, und hinter dem Epos der Ereignisse steht ein wechselvolles Epos der Aufmerksamkeit. Nur was in diesem einheitlichen Spiegel aufgefangen ist, wird zur Dichtung. 9. 34[1] wird die Wiedergabe einer Rede Vergils unterbrochen; sie ist nicht mehr berichtenswert, sobald Dantes Aufmerksamkeit auf einen anderen Gegenstand hingelenkt worden ist.

Der Dante des Epos begnügt sich aber nicht mit der registrierenden Aufmerksamkeit, er fühlt mit, was vorgeht. Dantes Mitgefühl ist nicht immer gleich, wie seine Aufmerksamkeit, sondern es ist sehr verschieden. Es homogenisiert die Bilder nicht, sondern es differenziert sie. Er ist stolz mit den Stolzen, traurig mit den Trauernden, gequält mit den Gequälten. Trotzdem ist dieses Mitfühlen ein sehr intensives Mittel der poetischen Vereinheitlichung; denn, was in den vielen Seelen vorgeht, das geschieht nun alles auch in der einen Seele. Das Mitgefühl ist mit der ganzen Handlung gekoppelt. Weg und Mitgefühl sind dasselbe; das eine Mal objektiv, das andere Mal subjektiv angeschaut: *sì del cammino e sì della pietate* (2. 5); die belehrende Reise und die begleitenden Gefühle sind ineinander verwoben (10. 124—125).[2]

Ganz von selbst und immer reflektieren sich die Menschen und die Dinge in seinem Gefühl. Vergils Fürsorge entspricht Dantes Liebe zu ihm: *poi caramente mi prese per mano* (31. 28). Wenn die zwei (11. 10)[3] eine Pause machen, weil sie sich an den Gestank gewöhnen müssen, so wird sogar dieser Gestank teilnehmend als *tristo fiato* charakterisiert. — Die Gefühle der Verdammten kreuzen sich mit den seinigen: Weil sich Vanni Fucci ärgert, daß Dante ihn im Elend sieht (24, 133—134)[4], so soll sich Dante auch ärgern, deshalb sagt Vanni ihm sein Schicksal voraus (24. 151).[5]

---

[1] 9. 34: Ed altro disse, ma non l' ho a mente;
Perocchè l'occhio m'avea tutto tratto
Vêr l'alta torre ...

[2] 10. 124: Egli si mosse; e poi così andando,
Mi disse: ...

[3] 11. 10: Lo nostro scender conviene esser tardo,
Sì che s'aùsi prima un poco il senso
Al tristo fiato, e poi non fia riguardo.

[4] 24. 133: ... Più mi duol che tu m'hai còlto
Nella miseria dove tu mi vedi, ...

[5] 24. 151: E detto l'ho, perchè doler ti debbia.

Digitized by Google

Was speziell Dantes Mitleid bettrifft, so kann man das ganze Inferno darauf aufreihen. Es äußert sich verschieden stark, vom traurigen Hinschauen über das Seufzen und das häufige Weinen (6. 58; 20. 21)[1] bis zur Ohnmacht. Das Mitleid überschattet die Aufzählung der Liebeshelden des Altertums und bringt ihn aus der Fassung (5. 70—72).[2] Weil sein Mitleid so stark ist, muß er den Vergil bitten, statt seiner zu antworten (13. 84).[3] Es darf sich aber in der unteren Hölle nicht so äußern wie in der oberen, und es schlägt gelegentlich in sein Gegenteil um (8. 36 ff.; 32. 87).[4]

Alle diese Charakteristika der Anteilnahme Dantes, soweit sie Gegenstand des Epos ist, sind wohlbekannt; denn sie stehen ja alle im Inferno drin und brauchen nur zusammengestellt zu werden. Die Beispiele dafür ließen sich leicht vervielfachen. Jetzt möchte ich noch zu zeigen versuchen, wie die innerliche Anteilnahme des Dichters, die hinter der dargestellten Anteilnahme der Figur Dantes steht, aus dem Epos zu erschließen ist.

Der Dichter gestaltet die Hölle zu seiner Hölle um. Nur was ihn persönlich berührt, tritt poetisch in helles Licht, das andere bleibt dunkel. Das Phantasiebild wird dadurch in seinen Proportionen völlig verändert. Groß wird, was der Dichter mit persönlicher Anteilnahme betrachtet, klein bleibt, was er nur sich vorstellt, übernimmt, zurechtdenkt oder konstruiert, auch wenn es noch so scharf gesehen, noch so eindringlich oder auch gewalttätig dargestellt ist. Das dichterische Gesamtbild erhält aber dadurch eine neue Einheitlichkeit, daß die poetische Leuchtkraft derjenigen Stellen, aus denen man Dantes persönliche Anteilnahme herausfühlt, — und das sind sehr viele — den Rest gleichmäßig überstrahlt.

Durch ihren Umfang erdrücken diejenigen Teile des Epos, die ihn persönlich angehen, fast die anderen Teile. Man kann öfters aus

---

[1] 6. 58: .... Ciacco, lo tuo affanno
Mi pesa sì che a lagrimar m' invita;
20. 20: ..... or pensa per te stesso,
Com' io potea tener lo viso asciutto, ..,

[2] 5. 70—72: Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
Nomar le donne antiche e i cavalieri,
Pietà mi vinse, e fui quasi smarrito.

[3] 13. 84: Ch'io non potrei, tanta pietà m'accora.

[4] 8. 36: Ed io a lui: Con piangere e con lutto,
Spirito maladetto, ti rimani, ...

Digitized by Google

dem Umfang gewisser Szenen auf den Grad von Dantes dichterischer Anteilnahme an ihnen schließen. Man denke zum Beispiel daran, wieviel Raum die Erinnerung an die menschlichen Beziehungen einnimmt, die zwischen Dante und den Verdammten zu deren Lebzeiten bestanden haben. Ciacco ist noch sein Zeitgenosse gewesen (6. 42).[1] Dante erkennt sein qualverzerrtes Antlitz schwer (V. 43)[2]; umgekehrt wird er von Pier da Medicina erkannt (28. 71).[3] Die persönlichen Beziehungen sind also episch eingereiht. Ebenso kunstvoll eingeordnet ist die Szene (29. 7 ff.), in der es sich um seinen Verwandten Geri del Bello handelt. Oder man denke an die vielen Prophezeiungen von Dantes Schicksal (z. B. 10. 81 und 130 ff.)[4]; oder an seine persönlichen Erinnerungen (z. B. 22. 1 ff.)[5], welche in zahlreichen anschaulichen Bildern dargestellt sind; man denke daran, daß er dem Brunetto Latini fast den ganzen 15. Gesang widmet, weil er in diesem seinen Lehrer verehrte und weil dieser Dantes Begabung sehr hoch geschätzt haben soll (V. 59).[6] Man denke daran, daß Dante seinen Haß, seinen Zorn, seine Liebe, seine persönliche politische und kirchliche Leidenschaft von der Erde in die Hölle hinabträgt, und daß diese Gefühle sich dort so ausbreiten, daß kaum eine Szene von ihnen frei bleibt.

Besonders häufig äußert sich Dantes persönliche Anteilnahme in der Form des Heimatgefühls. Wo dieses in der dunklen Hölle aufblitzt, wird die ganze Umgebung von seinem Licht übergossen. Dieses Leuchten kann von einer episch ganz nebensächlichen Stelle ausgehen. Zum Beispiel wird die Größe der Löcher, in denen die Simonistenpäpste mit ihren Köpfen stecken, mit den Worten bezeichnet (19. 16): Sie erschienen mir weder kleiner noch größer als die Tauflöcher in der Florentiner Johanneskirche. In dem Italienischen hat diese Ortsangabe den Wortlaut: . . *nel mio bel San Giovanni.* In diesen einfachen Worten liegt aber mehr als eine Ortsan-

[1] 6. 42: Tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto.

[2] 6. 43: Ed io a lui: L' angoscia che tu hai
Forse ti tira fuor della mia mente
Sì che non par ch'io ti vedessi mai.

[3] 28. 71: E cui già vidi su in terra latina, . . .

[4] 10. 81: Che tu saprai quanto quell' arte pesa.

[5] 22. 1: Io vidi già cavalier muover campo,
E cominciare stormo, e far lor mostra, . . .

[6] 15. 59: Veggendo il cielo a te così benigno, . . .

Digitized by Google

gabe; es klingt darin ein Ruf der Sehnsucht nach dem schönsten Gebäude in der tragisch geliebten Heimat; eine andere, heute unverständlich gewordene persönliche Erinnerung schließt sich an.

Dieser Ton der Heimaterinnerung klingt fast immer an, so oft Florenz erwähnt wird. Wenn Dante sich zum Beispiel als Florentiner zu erkennen gibt oder als solcher von Sündern aus Florenz erkannt wird, an seiner Sprache (10. 22—26)[1] oder an seiner Kleidung (16. 8)[2], so hört man jedesmal die poetische Anteilnahme heraus, mit dem Unterton des Stolzes (10. 25—26), der Ächtung (16. 9), der Schmach für ihn, daß es seine Stadt ist, die soviel Neid umschließt, daß der Sack überfließt (6. 49)[3], der Scham (26. 5)[4] und vor allem der Sehnsucht (23. 94).[5]

Auch der Spott, der die Nachbarstädte trifft, wie Lucca, die Stadt der Betrüger (21. 38)[6] ist eine Form des Heimatgefühls; der Inhalt an lyrischer Anteilnahme bricht in der Beschwörung Pistojas zu Buße (25. 10)[7] direkt und pathetisch hervor. Der mächtigste Ausdruck dafür, wie Dantes Heimatgefühl, in poetische Erregung umgesetzt, weithin das Inferno durchzittert, ist jene Stelle, wo er mit Bitterkeit Florenz rühmt, weil sein Name sich in der ganzen Hölle ausbreitet: *E per l'inferno il tuo nome si spande* (26. 3).

Man kann also sowohl aus der Häufigkeit und Ausführlichkeit der Behandlung gewisser Motive, wie aus einer bestimmten poetischen Intensität die persönliche Anteilnahme des Dichters Dante erkennen. Nur manchmal tritt diese Lyrik als Schrei, als Ausruf, als allgemeine Reflexion absolut auf; gewöhnlich ist sie episch ge-

[1] 10. 25: La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio, . . .

[2] 16. 8: Sòstati tu, che all' abito ne sembri
Essere alcun di nostra terra prava.

[3] 6. 49: Ed egli a me: La tua citta ch'è piena
D'invidia sì che già trabocca il sacco.

[4] 26. 4: Tra i ladron trovai cinque cotali
Tuoi cittadini: onde mi vien vergogna, . . .

[5] 23. 94: Ed io a loro: Io fu nato e cresciuto
Sovra il bel fiume d'Arno alla gran villa, . . .

[6] 21. 38: Ecco un degli anzian di santa Zita
— — — —, ch'io torno per anche
A quella terra che n'è ben fornita:

[7] 25. 10: Ahi Pistoia, Pistoia, chè non stanzi
D'incenerarti sì . . . .

Digitized by Google

bunden oder geht ganz in die Handlung ein. In diesen Fällen ist die poetische Anteilnahme zwar verdeckt, aber sie scheint doch durch.

Nehmen wir zum Beispiel die berühmte kurze Schilderung der Wässer des Casentino (30. 64—67).[1] Dantes Entzücken über die Natur seiner Heimat spricht aus diesen Versen. Aber sie sind nicht seinem Dante, sondern dem Wassersüchtigen Adamo in den Mund gelegt. Dieser sehnt sich nach einem Tropfen Wasser, und das Heimatbild dient als Kontrast zu seiner Strafe. Dieser Zusammenhang ist nun wieder einem zweiten untergeordnet. Adams Haß ist stärker als sein Durst. Wenn der hier wäre, der ihn verführt hat, wenn dieser dieselben Qualen erdulden müßte, dann wäre ihm diese Befriedigung seiner Rache lieber als die schönste Quelle: *Per fonte Branda non darei la vista* (30. 76). Auch aus dieser Hierarchie der Gefühle hören wir Dantes poetische Anteilnahme heraus. Auch er würde die Befriedigung seines Hasses jedem Genuß vorziehen; auch er würde seine Gegner gern in die tiefe Hölle verdammen. Aber alle diese persönlichen Gefühle gehen in Adams epische Strafe ein; sie sind machtvoll gebändigt, und sie erleuchten die Szene gleichsam nur von innen her.

Noch einige Beispiele für die Episierung der persönlichen Anteilnahme. 33. 149ff.[2] färbt die Sünde der Betrüger auf Dante ab. Er befreit den Branca d'Oria nicht von dem Eisklumpen vor den zugefrorenen Augen, wie er versprochen hat; und er rühmt sich sogar dieser Gemeinheit. Sein Abscheu gegen den Betrug ordnet sich der epischen Situation unter, so daß er dort, wo die Betrüger bestraft werden, selbst sein Wort brechen muß. — Die Szene mit Brunetto Latini ist, wie wir gesehen haben, erfüllt von seiner persönlichen Teilnahme. Die Verehrung aber, die sich im Neigen des Hauptes zeigt, ist völlig in die Situation eingepaßt. Er wagt nämlich nicht, von dem schützenden Damm zu den Feuern hinabzusteigen, sondern beugt nur das Haupt zu dem unter ihm gehenden Brunetto,

[1] 30. 64: Li ruscelletti che de' verdi colli
Del Casentin discendon giuso in Arno,
Faccendo i lor canali e freddi e molli,
Sempre mi stanno innanzi, e non indarno,

[2] 33. 148: Ma distendi oramai in qua la mano,
Aprimi gli occhi. Ed io non glieli apersi:
E cortesia fu in lui esser villano.

Digitized by Google

um auf gleicher Höhe mit ihm zu sprechen (15. 43—45).[1] Dieser Vorgang wiederholt sich ähnlich im nächsten Gesang (16. 18)[2], wo Dante mit berühmten Florentiner Feldherren zusammenkommt. Sie müssen laufen, aber besser stünde ihm die Eile an; wenn das Feuer ihn nicht hinderte, würde er eilen, er würde zu ihnen hinabspringen und sie umarmen (16. 49).[3] Vgl. 5. 92 etc.

Aus diesen Beispielen sieht man, wie Dantes poetische Anteilnahme in das epische Ganze hineingezwungen ist. Von der hierauf verwendeten Kraft bleibt eine deutliche Spannung zurück zwischen der Anschauungs- und Reflexions-bedingten Anordnung des Inferno einerseits und den ganz anders verwurzelten persönlichen Gefühlen des Dichters andrerseits. Diese bäumen sich noch auf und stemmen sich gegen die gedankliche Einordnung.

Und tatsächlich ist es nicht ganz gelungen sie zu bändigen. An vielen Stellen machen sie sich frei in lyrischem Schrei oder im Seufzer (5. 112)[4]; an anderen drängen sie das ethische Gedankengebäude des Inferno beiseite und ergreifen die Herrschaft. Nirgends kann man das Wesen von Dantes poetischer Anteilnahme so deutlich erkennen wie in den Fällen, wo er die selbstgeschmiedete Fessel der höllisch allegorischen Einteilung des Inferno sprengt.

Ich beginne wieder mit der Figur des Brunetto Latini. Diesen versetzt Dante zwar in den Kreis der Sodomiten und läßt ihn an deren Strafe teilhaben, aber poetisch hebt er ihn aus diesem Kreis heraus. Er vernichtet die Wirkung der Einordnung nicht nur dadurch, daß, wie wir schon sahen, er ihm unverhältnismäßig viel Raum in seiner Dichtung gewährt, sondern auch dadurch, das er die Sünde, den

---

[1] 15. 43: Io non osava scender della strada
Per andar par di lui; ma il capo chino
Tenea, com' uom che riverente vada.

[2] 16. 18: Che meglio stesse a te che a lor la fretta.

[3] 16. 49: Ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
Vinse paura la mia buona voglia
Che di lor abbracciar mi facea ghiotto.

[4] 5. 112: Quando risposi, cominciai: Oh lasso!
Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!

Digitized by Google

Grund der Einordnung, gegenüber seinem Verdienst vergessen läßt (15. 82–85).[1]

Am Ende von Gesang 9 schildert Vergil die Flammensärge der Ketzer. Sie sind je nach der Größe des Vergehens verschieden heiß, und die Plage der Seelen ist deshalb verschieden stark. Der erste Vertreter dieser Sünde ist Farinata. Er war ein mächtiger Feind der Partei Dantes. Als großartige Persönlichkeit fasziniert er den Dichter. Die Folge ist, daß die oben angedeutete Klassifikation bei ihm ihre Wirkung völlig verliert. Farinata ist es, der die Initiative im Gespräch übernimmt (10. 22, 42, 75); er verachtet seine Plage (10. 36)[2]; er läßt sich durch nichts, was um ihn vorgeht, aus dem Gleichgewicht bringen (V. 41 und 75)[3]; über die Situation ist er erhaben; er ragt poetisch aus ihr heraus — und sprengt sie.

Jason ist unter den Verführern, die von Teufeln gepeitscht und gejagt werden. Er ist die letzte der Erscheinungen, die in der ersten Bolge die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. (18. 98).[4] Und er paßt schon nicht mehr in diese Umgebung hinein, so sehr auch Vergil die Fehler betont, um derentwillen Jason hier ist. Aber die Strafe trifft ihn nicht; er bewahrt seine königliche Haltung (18. 84–85).[5] Der imponierenden Persönlichkeit, an der er sich aufrichtet, ordnet der Dichter so die Sünde unter, die er verdammen müßte. Es ist nicht umgekehrt.

Nicht nur wegen seiner Sympathie für kraftvolle Persönlichkeiten stößt Dante die moralische Klassifikation poetisch um, sondern auch dann, wenn die Eigenbewegung der Situation ihn mitreißt. Minos unterläßt seine allegorische Geste, weil der lebendige Zorn über den Lebenden, der in sein Reich einzudringen wagt, der

---

[1] 15. 82. Chè in la mente m'è fitta, ed or m'accora
La cara e buona imagine paterna
Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora,
M'insegnavate come l'uom s'eterna.

[2] 10. 36: Come avesse l'Inferno in gran dispitto.

[3] 10. 41: Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
Mi dimandò ...
10. 74: .... non mutò aspetto,
Nè mosse collo, nè piegò sua costa.

[4] 18. 98: E questo basti della prima valle.

[5] 18. 84: E per dolor non par lagrima spanda;
Quanto aspetto reale ancor ritiene!

Digitized by Google

blassen Allegorie übergeordnet wird (5. 17–18).[1] — Die Seelen, die hören, daß ein Lebender zu ihnen kommt, bleiben stehen, bestaunen das Wunder und vergessen ihre Plage (28. 53–54).[2] — Zwei Fälscher, die mit scheußlicher Krankheit behaftet, zusammengeballt sich gegenseitig kratzen, erfahren zitternd die gleiche Kunde und lösen ihre Umstrickung, um sich Dante zuwenden zu können. Die erlebte Situation hat sich gegenüber der allegorischen Situation durchgesetzt (29. 73ff.; 97–98).[3]

Während zweier Gesänge (21 und 22) ist, außer 22. 54 nicht daran erinnert, daß die Strafe bestimmte Sünden betrifft. Das kommt daher, daß der Künstler nicht durch diese Sünden, sondern durch das anschauliche Leben der Teufelshatz zur Darstellung gereizt worden ist. — Die Ehrfurcht vor dem Amt des Papstes steht mit der Ächtung der Versündigung an diesem Amt im Widerspruch (19. 100–103)[4], und der Widerspruch zwischen dieser menschlichen und der konstruktiven Einordnung ist nicht ganz überwunden. — Die vaterländischen Gefühle Dantes biegen den Tadel des Betrugs um, der Ulisses vorgeworfen wird (26. 59)[5]: Ulisses hat zwar die Troianer betrogen, deshalb ist er unter den falschen Ratgebern; aber er hat dadurch den Weg für die Gründung Roms freigemacht; deshalb ist er ein Held.

Zwei Episoden heben sich als Kleinepen aus dem Gang des großen Epos heraus; es sind die Geschichten der Francesca im zweiten Höllenkreise, dem ersten des eigentlichen Inferno, und des Ugolino im letzten. Aus ihrer besonders sorgfältigen künstlerischen Durcharbeitung kann man auf die besonders innige poetische Anteilnahme des Dichters schließen. Sie fügen sich denn auch beide

[1] 5. 17: Gridò Minos a me, quando mi vide,
Lasciando l'atto di cotanto offizio, ...

[2] 28. 53: S'arrestaron nel fosso a riguardarmi,
Per maraviglia, obliando il martiro.

[3] 29. 97: Allor si ruppe lo commun rincalzo;
E tremando ciascuno a me si volse
Con gli altri che l'udiron di rimbalzo.

[4] 19. 100: E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
La riverenza delle somme chiavi
Che tu tenesti nella vita lieta,
Io userei parole ancor più gravi;

[5] 26. 59: L'agguato del caval che fè la porta
Ond' uscì de' Romani il gentil seme,

Digitized by Google

nicht dem Strafensystem. Die Liebe zwischen Paolo und Francesca dauert über den Tod hinaus und hebt die Strafe auf (5. 105)[1]; der Wind, der die beiden Seelen der Wollüstigen unablässig hin- und herträgt, schweigt während der Erzählung (5. 96).[2]

Die Idee, daß Mitleid in der tiefsten Hölle nicht am Platze sei (33. 149), wird bei der Episode des Ugolino grandios durchbrochen. Zwar schenkt Dante in seiner Rolle dieses Mitleid nur den unschuldigen Kindern, von deren Verhungern erzählt wird, und er läßt die Szene, gerade im Zusammenhang hiermit, in einen leidenschaftlichen Vorwurf gegen Pisa ausklingen (33. 79 ff.).[3] Aber der Dichter Dante teilt nicht nur diese Rachegefühle gegen die Nachbarstadt, sondern auch die Gefühle des Leidens und Verhungerns, die Ugolino erzählt. Er ist es, der mit Ugolino fragt: worüber willst du weinen, wenn du jetzt nicht weinst? (33. 42)[4]; er läßt ihn, wie oben die Francesca (5. 126)[5] weinend sprechen (33. 9).[6] Damit hebt er die Szene aus der absichtlichen Kälte der Umgebung heraus. Ugolino erzählt nur die Katastrophe und setzt sein Verbrechen als bekannt voraus. Es wird also gerade der Teil der Erzählung weggelassen, durch den begründet würde, warum Ugolino in den untersten Höllenkreis gehört. Dante der Dichter gibt also wie immer keine Geschichte, sondern ihre Gefühlsprojektion. Diese weicht, wie wir gesehen haben, von ihrer ethischen Projektion, die für den Aufbau des Inferno immer maßgebend bleibt, häufig stark ab.

Aber in einem Falle wird sogar die moralisch-konstruktive Höllenordnung selbst verschoben, nicht nur, wie in den bisher behandelten Fällen, für eine Weile verdeckt, vergessen oder durchbrochen. Das geschieht durch die Einführung der Vorhölle (3. 34 ff.).[7]

---

[1] 5. 104: Mi prese del costui piacer sè forte,
Che, come vedi, ancor non m'abbandona.

[2] 5. 96: Mentre che il vento, come fa, si tace.

[3] 33. 79: Ahi Pisa, vituperio delle genti
Del bel paese là dove il sì suona, ...

[4] 33. 42: E se non piangi, di che pianger suoli?

[5] 5. 126: Farò come colui che piange e dice.

[6] 33. 9: Parlare e lagrimar mi vedrai insieme.

[7] 3. 34: Ed egli a me: Questo misero modo
Tengon l'anime triste di coloro
Che visser senza infamia e senza lodo.

Digitized by Google

Diese stellt einen Verlegenheitsrest der Konstruktionsaufgabe dar. Der Rest hat sich nicht aus moralischen Überlegungen ergeben, sondern, wie die Durchbrechungen oben, aus Gründen der dichterischen Anteilnahme. Aber während wir bis jetzt beobachten konnten, daß die poetische Anteilnahme zu stark war, um die moralische Einordnung gewisser Szenen und Gefühle zu gestatten, ist sie bei der Vorhölle zu schwach. Mit den lauen und den parteilosen Engeln kann Dante poetisch nichts anfangen. Aus diesem Grunde werden sie aus der Hölle verwiesen. Die negative dichterische Anteilnahme bestimmt also die Verschiebung, wie die positive die Durchbrechung des moralischen Gebäudes. Er koppelt die Geister der Unpersönlichen und Unlebendigen, die zu schlecht für die Hölle sind, mit den parteilosen Engeln, die zu gut für die Hölle wären, zusammen, obwohl sie moralisch gewiß nicht zusammen passen. Gemeinsam ist ihnen Dantes Mangel an dichterischer Anteilnahme, seine poetische Verachtung. Die Lauen sind seinem Naturell in der Seele zuwider; zu den Engeln, die sich weder für Gott noch gegen ihn entschieden haben, hat er kein Verhältnis, weil er sie als Individualisten nicht verstehen kann. Bei beiden hebt er keine Vertreter heraus, weil seine Künstlerschaft bei beiden keinen Angriffspunkt findet: »*Non ragionam di lor, ma guarda e passa*« (3. 51).

Mischiate sono a quel cattivo coro
Degli angeli che non furon ribelli,
Nè fur fedeli a Dio, ma per sè fôro.
Caccianli i ciel per non esser men belli,
Nè lo profondo Inferno li riceve,
Chè alcuna gloria i rei avrebber d'elli.

Digitized by Google

ZUR ERSTEN VISION DER VITA NUOVA

VON KARL FEDERN

Ich habe meine Zweifel an den üblichen Erklärungen dieser Stelle in den Erläuterungen zu meiner Übersetzung der Vita Nuova (Euphorion-Verlag, Berlin 1921) angedeutet. Die Erklärer pflegen zunächst darauf hinzuweisen, daß Dante das Bild vom Herzen, das von der Geliebten gegessen wird, der bekannten, in der provençalischen und altfranzösischen Literatur wiederkehrenden Legende entnommen hätte. Aus der Provence wird die Geschichte von dem Troubadour Guillem von Cabestaing oder Cabestan erzählt, der Margarida, die Gemahlin seines Herrn, des Grafen Raimund von Roussillon liebte. Als der Graf das Liebesverhältnis entdeckte, schlug er dem Sänger das Haupt ab, ließ sein Herz rösten und seiner Gattin vorsetzen, sagte ihr dann, was sie gegessen; sie erklärte, von nun an nichts mehr genießen zu wollen; da der Graf auch sie töten wollte, warf sie sich vom Balkon herab. Im Decamerone des Boccaccio wird ihre Geschichte in der neunten Novelle des vierten Tages unter den Liebesgeschichten mit tragischem Ausgang erzählt. Aus Cabestaing ist Guardastagno geworden. Die altfranzösische Literatur besitzt ein Epos des dreizehnten Jahrhunderts von Saquet, in dem die Liebe des Kastellans Raoul de Coucy zu Gabrielle von Vergy, der Gattin des Herrn von Fayel erzählt wird. Hier ist die Szene Burgund und der Ausgang ein anderer: der Kastellan, der unter Richard Löwenherz diente und 1192 in Palästina fiel oder starb, schickte sein Herz der Dame von Fayel. Es fällt dem Gatten in die Hände, der es zubereiten und seiner Frau vorsetzen läßt. Als sie erfährt, was sie gegessen hat, erklärt sie ihre Unschuld, zieht sich in ein Kloster zurück und stirbt. Das Epos ist 1829 in Paris erschienen, Uhland hat ihm seine bekannte Ballade entnommen; 1895 kam ein Neudruck heraus und vor kurzem ist es auch in deutscher Übersetzung erschienen. In der ersten Novelle des vierten Tages erzählt Boccaccio, wie Tancred, der Fürst von Salerno, seine Tochter Ghismonda mit einem jungen Mann namens Guiscard überrascht, diesen erdrosseln läßt und ihr sein Herz schickt; Ghismonda gießt vergiftetes Wasser darüber, trinkt das Wasser und stirbt. In dieser Geschichte wird

Digitized by Google

das Herz nur übersendet, die letzte kannibalische Grausamkeit fehlt. Sowohl Guillem von Cabestaing als der Kastellan von Coucy sind mehr oder minder historische Personen; von beiden sind Lieder erhalten; doch soll der Dichter nach neueren Forschungen Gui von Coucy geheißen haben und nicht mit dem angeblich 1192 im heiligen Land umgekommenen Raoul oder Renaud identisch sein.

Es gibt noch andere Erzählungen und Gedichte, in denen ein gegessenes Herz eine Rolle spielt; in den deutschen Volksmärchen fehlt es nicht an ähnlichen Vorgängen. Das Motiv führt zweifellos auf uralte barbarische Gebräuche zurück, und jene Legende der Eifersucht vielleicht auf einen oder den anderen historischen Vorfall. Grausamkeit und Rachlust der Menschen kommen in wilden oder in verwilderten Zeiten auf die seltsamsten Einfälle. Wir haben einen gleichen Bericht aus gar nicht so weit zurückliegender Zeit, der in Deutschland, soviel ich weiß, noch unbekannt ist. Die Gräfin d'Aulnois, die der Prinzessin Marie Louise von Orléans als Hofdame nach Madrid folgte, als diese im Jahre 1679 die Gattin Karls II. und Königin von Spanien wurde, erzählt in ihren Memoiren wörtlich: »Le Marquis d'Astorgas de la Maison d'Ozorio, avoit été un des hommes du monde le plus galant, et malgré 68 ans qui l'accabloient, il l'étoit encore. Son esprit étoit très rejouissant, il parloit fort bien et fort juste de toutes choses. Il était Grand Maître de la Maison de la jeune reine; sa femme ayant pris une implacable jalousie contre une fille admirablement belle qu'il aimoit; elle fut chez elle bien accompagnée, elle la tua, elle lui arracha le coeur et le fit accomoder en ragoût; lorsque son Mari en eut mangé, elle lui demanda si cela lui sembloit bon, il dit qu'oui; je n'en suis pas surprise, dit-elle, c'est le coeur de la Maîresse que tu as tant aimée, et aussitôt elle tira sa tête toute sanglante qu'elle avoit cachée sous son Gardeinfante, et elle la roula sur la table où il étoit assis avec plusiers de ses amis: il est aisé de juger ce qu'il devint, a'cette funeste vue; elle se sauva dans un Couvent où elle devint folle de rage et de jalousie, et elle n'en sortit plus. L'affliction du Marquis fut si grande, qu'il pensa tomber dans le desespoir. Il étoit puissamment riche.« (Mémoires de la Cour d' Espagne par Madame d'Aulnoy. 5e ed. Amsterdam 1716. Prem. Partie p. 136/7.) Es handelt sich hier um das Erlebnis einer völlig historischen Persönlichkeit, des neunten Marques von Astorga, Don Alonzo Osorio, der 1673 bis 1675 Vize-

Digitized by Google

könig von Neapel war. Ich habe mich bemüht von spanischen Gelehrten zu erfahren, ob über den Vorgang etwas festzustellen ist, leider ohne Erfolg. Der Marques von Astorga war als Großmeister des Haushaltes der Königin der Vorgesetzte der Gräfin d'Aulnois und ihr persönlich genau bekannt; die Sache muß am Hof allgemein geglaubt worden sein, und irgend etwas ähnlich Gräuliches muß sich ereignet haben.

Aber je wirklicher und schrecklicher die Vorgänge sind, um die es sich, sei es als wiederkehrenden Vorfall, sei es als wiederkehrendes Motiv in der Literatur, hier handelt, desto weniger haben sie mit der von Dante erzählten Vision gemein. Die Ähnlichkeit ist die denkbar äußerlichste. Bei Dante handelt es sich nicht um Frevel und Rache, nicht um einen leidenschaftlichen dramatischen Vorgang zwischen mehreren erregten Personen, sondern um eine zarte psychologische Allegorie. Weder die Situation, noch das Motiv, noch die Darstellung erinnern an jene Legenden oder Historien. Dort handelt es sich um die Rache eines betrogenen Gatten oder Vaters, hier um den Traum eines Liebenden, der seine eigene Liebesqual auf diese Weise symbolisiert, daß die Geliebte durch die Liebe gezwungen wird, sein erglühtes Herz zu verzehren.

Dante hat seiner Dichtung mit Vorliebe die Form der Vision gegeben. Die ganze in der Göttlichen Komödie erzählte Wanderung durch die jenseitigen Reiche ist als eine große Vision gedacht und von ihm selbst so bezeichnet. Aber die Visionen, die im Neuen Leben erzählt sind, sind von denen der Göttlichen Komödie sehr verschieden. Beide sind mehr oder minder allegorischer Natur, wenn auch, insbesondere in der Komödie, mit solcher plastischer Kraft dargestellt, daß sie die naturalistische Darstellung wirklicher Vorgänge durch andere Dichter an Wesenheit oft übertreffen. Der Unterschied liegt darin, daß die Allegorien in der Göttlichen Komödie in erster Linie moralische und politische Bedeutung haben, und daß Dante in ihr seine Visionen als die wirklicher Erscheinungen von Engeln und Teufeln und anderen Gestalten, an die er selbst glaubt und an die die Menschen seiner Zeit glaubten oder glauben sollten, aufgefaßt wissen will; während er in der Vita Nuova gewiß nicht verlangt, daß seine Leser diese Visionen ernst nehmen sollen, vor allem aber ihr Inhalt nicht ein moralischer oder politischer, sondern ein psychologischer ist. Zergliedert man die einzelnen Vi-

Digitized by Google

sionen des Neuen Lebens, so sind sie mit einer Ausnahme, der als Fiebertraum gedachten Hallucination während seiner Krankheit, Symbolisierungen psychologischer Vorgänge in ihm. Wenn er auf seiner Reise überlegt, was er tun soll, da die Dame, der er seine scheinbare Huldigung darbrachte, um seine Liebe für Beatrice zu verbergen, die Stadt verläßt, und wenn dann dem Verliebten eine andere Frau einfällt, der er zum Schein huldigen kann, so wird dies dadurch symbolisiert, daß Amor ihm als Pilger erscheint und ihm diesen Rat gibt. Wenn er der Geliebten unerwartet in einer Hochzeitsgesellschaft begegnet, und vor Aufregung halb ohnmächtig wird, so daß er sie kaum mehr sehen kann, und »sein Körper sich wie etwas schweres und lebloses bewegt«, so ist es die Liebe, die in ihrer durch die Nähe des lieblichsten Weibes gesteigerten Gewalt alle andern Lebensgeister bis auf die des Gesichts vertreibt, — weil er nur mehr für sie Augen hat und sie starr ansehen muß, — bis selbst die Geisterchen des Gesichts aus ihrer Wohnstätte fliehen müssen, das heißt, bis ihm schwindelt und er überhaupt nichts mehr sieht.

Das gleiche gilt auch von dieser ersten Vision, von der so viele und so sonderbare Erklärungen gegeben worden sind, und deren Sinn auch die Dichter, seine Zeitgenossen, denen er das Sonett zuschickte, und die ihm antworteten, nicht verstanden. Es scheint so klar, daß die Vision nichts anderes bedeutet, als daß sein für Beatrice erglühendes Herz von ihr hingenommen, durch sie verzehrt wird, weil es sich für sie verzehrt, — im Deutschen haben wir auch den gleichen Ausdruck. Dies geschieht durch den Zwang der Liebe, die sich daran erfreut, während die Trauer und das mit ihr gen Himmel schweben den frühen Tod Beatricens andeutet, so daß diese erste Vision den ganzen Inhalt der Dichtung symbolisch enthält. Nur wenige Erklärer, wie etwa Charles Eliot Norton, haben dies begriffen. — Aber was hat diese zarte poetische Symbolisierung eines rein seelischen Liebesvorgangs mit jenen brutalen Rachehandlungen der Eifersucht gemein, außer in dem einen, hier nur als Bild gebrauchten, Wort »essen«? In jenen Historien oder Legenden, was sie nun sein mögen, wird das Herz eines wirklichen Menschen ihm aus der Brust geschnitten, gekocht, angerichtet und wirklich gegessen; hier träumt ein Liebender, daß seine Geliebte sein Herz verzehrt. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß eine jener Er-

Digitized by Google

zählungen ihn angeregt hat, obwohl es nicht wahrscheinlich ist, denn der innere Unterschied ist zu groß; aber wenn es der Fall war, dann ist bei ihm etwas so Neues und Eigenartiges entstanden, daß die Anregung eine ferne und äußerliche bleibt. Noch viel ferner liegen die von Scherillo angeführten Stellen aus den Propheten, in denen Pergamente und alles mögliche andere gegessen werden, während Salvadori eine Stelle bei Isidorus von Sevilla für Dantes Quelle hält, nach der der Vater des Propheten Jesaias eine ähnliche Vision gehabt haben soll. Von einer »Quelle« kann hier gar nicht die Rede sein; die angeführten angeblichen Quellen liegen auch so weit und widerspruchsvoll auseinander, daß sie einander aufheben.

Überhaupt ist es, man möchte fast sagen, eine in der Literaturgeschichte eingebürgerte Unart, bei jedem Bilde und jeder Situation, die sich bei einem Dichter findet, nach ähnlichen Stellen bei früheren Schriftstellern zu suchen, und wenn man solche gefunden, sie triumphierend für die Quelle zu erklären. Vor allem schöpfen Dichter aus dem Leben, und leicht fällt mehreren bei ähnlichem Anlaß das Gleiche ein: es genügt nicht, Ähnlichkeiten zu finden, unzweifelhafte Zeichen müssen die tatsächlich erfolgte Benützung beweisen. Und wenn das Mittelalter auf Originalität geringen Wert legte und mit Stolz kopierte, wenn jeder künstlerische Ausdruck damals Gemeingut und nicht ängstlich gehütetes Privateigentum war, wie heute, so kann es uns bei der Betrachtung der Werke doch nie so sehr darauf ankommen, woher das Material kam, als wie es verwendet und was daraus gemacht wurde. Die Form ist in der Kunst allein entscheidend, und gerade Dante hat aus allem, was er ergriff, stets etwas völlig Neues und Eigenartiges gemacht.

Die Erkenntnis, daß die Visionen der Vita Nuova psychologische Vorgänge, Erlebnisse Dantes symbolisieren, hat eine weitere zur Folge: sie beweist, daß all die mystischen Auslegungen von Dantes Jugenddichtung im Gegensatz zur unvermeidlichen mystischen Auslegung der Commedia, unhaltbar sind: jede Vision der Divina Commedia führt, näher untersucht und erklärt, auf einen religiösen, moralischen oder politischen Vorgang; jede Vision der Vita Nuova gleich dieser ersten auf ein erotisches psychisches Erlebnis.

Digitized by Google

DER ÄLTESTE COMMEDIATEXT: ARCI-β DER FRANKFURTER STADT-BIBLIOTHEK

VON DR. FRITZ SCHMIDT-KNATZ

Die Frankfurter Stadtbibliothek besitzt seit 1834 als Schenkung des Mailänder Bankiers H. Mylius, eines geborenen Frankfurters, eine Miniaturhandschrift der Commedia von Dante Alighieri mit dem Kommentar des Jacopo della Lana, die bisher wohl deshalb, weil Witte in seiner kurzen Besprechung (1871) ihren Wert nicht erkannte, von der Textkritik nicht verwertet worden ist und nun in ihrem Dornröschenschlaf gestört werden soll.

Die Textkritik der Commedia unterscheidet nach ihrer Verwandtschaft mit den beiden ältesten datierten Handschriften die beiden Handschriftenfamilien α und β. Die beiden ältesten Handschriften sind:

1. Der Landiano von 1336 β, von dem Märker Antonio da Fermo flüchtig geschrieben mit zahlreichen Korrekturen, früher im Besitze der Marchesi Landi, jetzt aufbewahrt in der Stadtbibliothek zu Piacenza, Faksimileausgabe von Bertoni,

2. Der Trivulziano N. 1080 von 1337 α geschrieben von dem großen Commediaabschreiber Ser Franciscus ser Nardi, im Besitz der Fürsten Trivulzio in Mailand, Faksimileausgabe der Italienischen Dantegesellschaft.

In seinen diplomatischen Studien zur Überlieferung des Texts der Commedia hat nun Casella 98 von einander abweichende Lesarten dieser beiden Handschriften zusammengestellt, die zum Teil gleichwertige verschiedene Überlieferungen des Textes bringen, zum Teil aber durch Irrtümer und Versehen von Abschreibern verursachte Verschlechterungen zeigen. Sie folgen in einer vergleichenden Zusammenstellung mit den Frankfurter Lesarten am Schlusse dieses Aufsatzes (I). Von den typischen Fehlüberlieferungen der Handschrift α hat die Frankfurter keine.

Wohl aber bringt sie — die auch im übrigen meist mit β sich deckt, auf die Ausnahmen kommen wir später — in 21 Fällen die von Casella als irrtümlich verworfene gleichlautende Überlieferung mit β. Zuzustimmen ist Casella in 11 Fällen, zwei davon erscheinen

Digitized by Google

übrigens in korrekter Fassung im angehängten Kommentar. Bei 10 kann man verschiedener Ansicht sein.

Die Verwandtschaft der Handschrift mit β springt übrigens noch mehr in die Augen, wenn man die von Bertoni herausgezogenen 141 und 28 Lesarten heranzieht, die sich weitgehend decken.

In diesem Zusammenhang mag auch noch auf die folgenden gleichlautenden Lesarten hingewiesen werden:

Inferno 15.27 abrusiato, 16.49 brusciato 19.4 auolterate, Purgatorio 3.56 eisaminaua, 4.128 lasciarebbe, 14.120 romagna, 23.94 barbargia,

Paradiso 19.112 perse-Persae, 28.118 sberna,

Inferno 28.120 andauar, Purgatorio 4.49 spronauar, 4.48 vedeuar, 28.11 piegauaro 29.4 giuar.

Um so mehr muß es auffallen, daß in 22 Fällen der von Casella gegebenen Zusammenstellung, in denen β zweifellos den Urtext verschlechtert, die Frankfurter Handschrift im Text und in drei weiteren Fällen im Kommentar die bei α erhaltene exakte Überlieferung bringt.

Die Schreibweise und die Irrtümer des Textes, die Witte für eine spätere Entstehung ins Feld führt, finden sich sämtlich schon bei α und β, und bei aufmerksamer Betrachtung läßt sich auch die heimatliche Mundart des Abschreibers als venetisch aus dem Texte wohl erkennen.

Daraus erhellt, daß die Frankfurter Textüberlieferung im Handschriftenstammbaum von allen Handschriften der Familie β der Urhandschrift, dem Urtext entschieden am nächsten steht, näher als alle Abkömmlinge des toskanischen sogenannten Gruppo dei Cento und der vatikanischen und Strozzi-Gruppe. Dieser Feststellung stimmt Casella zu. Bemerkenswert ist auch die fast fehlerlose Überlieferung der provençalischen Verse Purgatorio 26.141 bis 147 mit der Antaldilesart: al som ses freg e ses calina.

Die Frankfurter Handschrift geht also zweifellos auf ein vor 1336 geschriebenes Exemplar der Commedia, das noch nicht die Fehler des 1336 geschriebenen Landiano β enthält, zurück: sie bringt die älteste Textüberlieferung von Dantes großem Gedicht: Arci-β. Der Annahme, daß sie in der ersten Hälfte der Dreißiger Jahre geschrieben sei, steht aus textkritischen Gründen nichts im Wege.

Digitized by Google

Der zweite Teil der Handschrift enthält den Kommentar von Jacopo della Lana, der heute noch die Grundlage aller Commediaerklärung bildet, publiziert ohne Berücksichtigung der Frankfurter Handschrift durch Scarabelli, Bologna 1865 und 1866. Jacopo della Lana, über dessen Leben im einzelnen wir nicht unterrichtet sind, war Bolognese, Magister, Mitglied der adeligen Gesellschaft der frati godenti. Er war ein gelehrter und belesener Mann, beherrschte das Gesamtwerk Thomas von Aquinos, die Kirchenväter, lateinischen Dichter und mittelalterlichen Astronomen und Geographen. Er war auch ein gereister Mann, der außer seiner Vaterstadt Bologna besonders Venedig, aber auch einen großen Teil Oberitaliens, Florenz und Rom, das er wahrscheinlich im Jubiläumsjahr besucht hat, kannte.

Der breit angelegte, tief schürfende Kommentar ist in den Jahren nach Dantes Tode entstanden, Carducci nimmt Vollendung vor 1328, Witte die Jahre 1321—1328, Scartazzini 1321—1333 als Entstehungszeit an. Seine Fülle von wissenschaftlichen Betrachtungen, politischen und wirtschaftlichen Erörterungen, mythologischen und historischen Erzählungen bietet eine Fundgrube für die Kulturgeschichte der Zeit. Als Ort der Entstehung gilt Bologna. Dort saß aber von 1327—1334 ein sehr unangenehmer Herr, der Kardinal Beltramo del Poggetto, der den Ravennaten gedroht haben soll, die Gebeine Dantes als eines Ketzers aus dem Grabe zu reißen, zu verbrennen und in die vier Winde zu zerstreuen. Vielleicht erklärt sich daraus die gelegentliche Verteidigung des Dichters, gewisse Verwahrungen und Vorbehalte des Kommentators gegen den Verdacht der Ketzerei, vielleicht auch daraus die Tilgung seines Namens im Eingang des Kommentars. Jedenfalls spricht diese Sachlage, wenn man Bologna als Entstehungsort anerkennt, für Annahme der früheren Vollendung, da eine Beschäftigung mit den Werken des Ketzers in unmittelbarer Reichweite des Kardinals nicht ganz ohne Bedenken sein mochte. Und in diesem Zusammenhang scheint mir doch noch ein Blick notwendig auf die Schrift des Predigermönchs Guido Vernani von Rimini: De potestate summi pontificis et de reprobatione Monarchiae compositae a D. Alighero, die der Verfasser dem Dantekommentator Graziolo de' Bambaglioli, Kanzler der Comune Bologna von 1323—1334, gewidmet hat. Torri setzt ihre Entstehung in das Jahr 1327. Carducci be-

Digitized by Google

trachtet sie als Warnung an den Dantekommentator Bambaglioli. Nun ist die einzige Schrift Dantes, außer dem Brief an Can grande, die von Lana in stärkerem Umfange in seinem Kommentar herangezogen ist, mit der sich der Kommentator direkt identifiziert: Dantes Monarchie, und dies legt den Gedanken nahe, daß diese Gegenschrift gegen die Monarchie ausgelöst wurde durch Lanas Kommentar. Das würde wieder für seine frühe Vollendung sprechen.

Aber dieser Aufenthalt des dantefeindlichen Kardinals könnte auch eine andere Annahme stützen. In seiner ganzen Sprache — zeigt der Kommentar ein so lückenloses Bild aller typischen Formen des venetischen Sprachgebiets, des venezianischen Dialekts, daß das nicht allein auf den Abschreiber zurückzuführen sein kann, wiewohl der ein Venezianer gewesen sein muß, sonst hätte er uns Spuren seines heimatlichen Dialekts hinterlassen. Es ist deshalb wohl eine gewisse Verbundenheit des Verfassers mit diesem Gebiet anzunehmen. Hierzu kommt inhaltlich die — gelegentlich irrige — Ewähnung besonderer Venediger Geschehnisse, Betriebe, Sport in den Erläuterungen, Tatsachen, auf die einer, der nicht besonders vertraut mit der Stadt ist, gar nicht kommen kann, wie die Überführung der Gebeine des heiligen Markus mit Jahresangabe, Paradiso 6 Einleitung, an einer Stelle, die mit Venedig und dem heiligen Markus aber auch nicht das Geringste zu tun hat, die Zusammenkunft Friedrich Barbarossas mit Alexander III. in Venedig — irrtümlich in das Leben Friedrichs II. verlegt — die Schilderung des Venediger Werftbetriebs und die Erwähnung der Venediger Regatten und Vornamen. Unter allen Umständen ist danach ein längerer Aufenthalt des Kommentators in Venedig — worin Casella zustimmt — anzunehmen. Die Möglichkeit der Abfassung des Kommentars in Venedig scheint nicht ausgeschlossen.

Der Kommentar Jacopo della Lanas bildet das noch heute tragfähige, breite Fundament, auf dem alle Auslegung der göttlichen Komödie aufgebaut worden ist. Das hat schon der große Carducci treffend ausgesprochen. Aber nicht nur deshalb verdient der Kommentator Anerkennung und Bewunderung, sondern ganz besonders noch für seinen Mut und Freimut, mit dem er an die Bearbeitung des Werkes ging, dessen Verfasser im Geruche der Ketzerei stand. Höchster Bewunderung wert aber ist gegenüber nachfolgenden, anmaßenden Besserwissern die Bescheidenheit, mit der dieser Bahn-

Digitized by Google

brecher für die Erklärung der Commedia sein großes Werk als ersten bescheidenen Beitrag für diese Erklärung bezeichnet. Und worin bestehen denn diese Fehler, die die Späteren diesem Pionier vorzuhalten sich gedrungen fühlten? Ein paar mythologische, historische, geographische oder etymologische Irrtümer, die, wenn man sie aus dem Geiste der Zeit ihrer Entstehung betrachtet — man braucht nur an die bildenden Künste zu denken — durchaus erklärlich und verzeihlich erscheinen, die gelegentlich die Grundlage oder einen Zug einer liebenswürdigen oder pikanten Novelle bilden, wie Jasons Kenntnis der Ars amatoria Ovids, Telemachs fortgesetzte Briefe an seinen Vater Odysseus mit der Bitte um Heimkehr, die Ableitung des Namens Vespasians von einem Wespennest in dessen Nase, die Entstehung der alten Kalendenrechnung zur Täuschung der Straßenräuber u. a. m. Andere glauben solche Geschichten, wie die vom Kardinal Mahomet als Schismatiker, vom Grafen Ugolino, der vom Fleisch der eigenen Söhne frißt, oder die Pfaffenschwänke als Einschiebsel einfach ausmerzen zu dürfen.

Doch diese Kleinigkeiten — reizvolle Episoden für den, der sich in den Geist der Zeit versetzt — verschwinden gegegenüber dem Bleibenden, Echten, Großen, was der Kommentator uns bietet. Nicht umsonst schließt das Vorwort zum 11. Paradiesgesang mit der Aufzählung der Werke des heiligen Thomas von Aquino, dessen Lehren auf dem Grunde der Schrift, der aristotelischen Philosophie und der Kirchenväter wie Pfeiler und Rippen von Ewigkeitsdauer das theologisch-philosophische Lehrgebäude der Commedia mit ihrer großen Predigt von Sündenschuld, Entsühnung und Seligkeit tragen und zusammenhalten. Daneben die Dichter und Geschichtschreiber der Römer, neben Virgil besonders Ovid und Lucan, die Geschichtschreiber mehr genannt als benutzt, die Hauptquelle scheint hier der Spanier Orosius, endlich von Geographen und Astronomen neben Ptolemäus die Araber Gieber und Albumasar.

Von großen theologischen, religiösen und ethischen Betrachtungen seien nur erwähnt die Referate über Ketzerei, Ehe und Ehelosigkeit, die drei christlichen Tugenden, Kirchenregiment, Wahrsagerei, staatsrechtliche Betrachtungen über Regierungsform, Kaisertum, wirtschaftliche Erörterungen über Zinsen und Geld, Alchimie.

Von höchstem Reiz aber sind die unbefangenen, novellistischen Nacherzählungen alter Sagen und Dichtungen, besonders nach den

Digitized by Google

Metamorphosen Ovids, die lebendige Erzählung geschichtlicher Begebenheiten: in der Erzählungskunst ist der Kommentator ein würdiger Vorläufer Boccaccios.

Der Schreiber der Handschrift war ein Venezianer, das hat schon Witte erkannt, und darin stimmen alle Autoritäten wie Ferrari, der Direktor der Marciana zu Venedig, und der Florentiner Casella überein. Daß es sich um eine frühe Abschrift handelt, beweisen außer dem Sprachbild die zahlreichen Lücken für Citatzahlen oder Berechnungen, die Nennung der Jubiläumsperiode von hundert Jahren — die Verkürzung auf fünfzig erfolgte erst 1349 — der Adlertyp, Paradiso 18.100, noch ganz in den Formen des 13. Jahrhunderts, weiter das Fehlen des großen Credo am Schlusse, das nach der doppelten Verwahrung der Rechtgläubigkeit am Anfang und Schluß überflüssig und läppisch wirkt, und das Fehlen der Inhaltsübersicht von Bosone da Gubbio. Auch die Verteilung der drei Hauptteile auf je $27 - 3 \times 3 \times 3$ — Blatt scheint ein Zeichen liebevollen Eingehens des Schreibers auf die das Gedicht beherrschende Dreizahl und Anhaltspunkt für die frühe Entstehung.

Eine samtweiche Sprache klingt uns entgegen, an die Stelle der harten Konsonanten c, sc, p, t treten g, z, s, u, d, v für b, ausnahmsweise auch Verhärtung, das zartere n für m, Wechsel von r in l und umgekehrt, Konsonantenverdoppelung, dem venetischen Kreis eigentümliche Verbalformen, Vorliebe für die erste (a) Konjugation, s-Endung der zweiten Singularis. Diese schon im Commediatext vorkommenden Eigentümlichkeiten häufen sich im Kommentar: Vorliebe für a, Wandlung von i in e und umgekehrt, das zarte s für c, z für g, l für n und r, al für au, häufig ein wohl wie weiches sch auszusprechendes x, Vorschlagssilbe a, Verdoppelung und Einschiebung, Ausfall, Abfall und Umstellung von Buchstaben, die Fülle verschiedener Formen desselben Wortes, Latinismen (d, fl, al, pl, h, x u. a.), merkwürdig die regelmäßige Verbindung der 3. Singularis des Prädikats mit dem Plural des Subjekts. Überall sehen wir Brücken nach den Nachbarsprachgebieten: den Provençalen, hierfür sei u. a. nur auf die an den nackten Stamm angehängte Endung der zweiten Pluralis auf è verwiesen, und die eingedrungenen Germanen, deren Stammbeitrag auf 10% zu schätzen sein dürfte. Für das deutsche w erscheint vielfach noch das ursprünglichere v, u neben gu. Eine Zusammenstellung von Beispielen folgt am Schlusse unter II.

Digitized by Google

Das Sprachbild ist, wie Ferrari (Venedig) bestätigt, das der ersten Hälfte des Trecento. Der Kommentar ist das bedeutendste und wertvollste Sprachdenkmal des venetischen Kreises für diese Zeit, gleich wichtig für das Studium des Frühitalienischen wie seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Provençalen und Germanen.

Nach diesen textkritischen und sprachkritischen Erörterungen kommen wir nun zu der für die Feststellung der Entstehungszeit gleichwichtigen, entscheidenden kunstkritischen Betrachtung der Frankfurter Handschrift.

Der Künstler hat nach einem Schema gearbeitet: die Ausstattung der Titelblätter der drei Texthauptteile mit großen Prachtinitialen, anschließend Arabeskenrahmen mit breit goldunterlegtem Stab und Fußleisten mit Szenenbildern, einfacher in den Kommentartitelblättern, die übrigen Textinitialen kleiner auf Goldgrund, die Kommentarinitialen größer auf blauem Grund. Der Miniaturschmuck zeigt gewisse typische Eigentümlichkeiten: Die Initialen stehen auf rechteckigem gold oder blau getöntem Grunde, die schmückenden Arabesken zeigen regelmäßig ein dreiteiliges Blattornament, das auch vielfach zur Initialenfüllung dient, die Textinitialen umgeben drei Goldkugeln.

Im ganzen beobachtet der Künstler, der sich bei der Masse der Initialen auf ornamentale Füllung beschränkt, bei aller Mannigfaltigkeit eine gewisse Schlichtheit des Schmuckes, nur ein Achtel der Initialen zeigt figürliche Füllung: Menschen, Vögel, Bäume, phantastische Mischwesen u. a. Charakteristisch sind die auf sämtlichen Hauptteiltitelblättern erscheinenden Giottofelsen mit ihren mauerartig abstürzenden, gefurchten Felsstufen. Im übrigen ist die gute Beobachtung und das Streben des Künstlers das Beobachtete in Kleidung und Faltenwurf, Haltung und Ausdruck der dargestellten Personen lebendig wiederzugeben anzuerkennen, ebenso wie die geistvollen Beziehungen der figürlichen Initialenfüllung zum Text. Ich denke hier beispielsweise nur an Dante auf dem Gipfel des Läuterungsbergs in der Paradiesinitiale, den in die Schneckenwindung der Paradiestitelleiste gestellten Bogenschützen auf der Vogeljagd:

la virtù di quella corda,
che ciò che scocca drizza in segno lieto

und die phantastische Komposition des Unverständigen:

O insensata cura degli umani.

Digitized by Google

Und wie reizvoll ist die Einbeziehung des Naturelements auf den Titelblättern durch Darstellung der Zypresse als Baum des Todes für das Inferno, der Palme als Baum des Lebens im Purgatorio und des Lorbeers als Baum des Ruhmes im Beginn des Paradiso.

Von weiteren Einzelheiten, die für die Zeitbestimmung wichtig sind, ist noch hinzuweisen auf die archaische Zeichnung der Hände mit den langen Lehrfingern besonders auf dem Titelblatt des Purgatoriotextes. Bei der Madonna im blauen Kopftuch mit dem Kinde im Einschlag — Paradiestext 33 — hat schon Volkmann in seiner Iconografia Dantesca auf giottesken Charakter hingewiesen. Toesca, der römische Kunsthistoriker und besondere Kenner der oberitalienischen Miniaturmalerei, unterstreicht diese Wahrnehmungen und betont, daß das Blaugrau, violaceo, der Gewänder und in den Initialen ein für die Bologneser Miniaturisten charakteristischer Farbton sei. Die auf den Titelblättern sich findenden Tuchdraperien seien typisch für viscontinische Handschriften, in welchem Zusammenhang doch möglicherweise die Viper auf dem Paradiestitelblatt Bedeutung gewänne.

Betrachten wir demgegenüber die Arbeiten des Großmeisters der Bologneser Miniatorenschule aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, des Nicolò di Giacomo da Bologna, so sehen wir eine durch verschwenderischen Reichtum verwirrende Üppigkeit ornamentalen Schmuckes, eine Überfüllung der massigen Initialen mit persönlichen Darstellungen. Das sind Kennzeichen einer späteren Fortentwicklung und Steigerung, vielleicht Übersteigerung der Illuminierkunst gegenüber der Einfachheit der bildlichen Darstellungen und dem wohlabgewogenen Größenverhältnis zwischen den Initialen und der übrigen Schrift der Frankfurter Handschrift, die nach diesem Vergleich als eine zeitlich frühere Höchstleistung der Bologneser Miniatorenschule anzusprechen ist. Da diese Schule über ganz Oberitalien verbreitet war, wird es schwer sein den Ort der Niederschrift, der im östlichen Oberitalien zwischen Bologna und Venedig liegen mag, festzustellen.

Hierzu äußert sich nun Sorbelli, der Direktor der Universitätsbibliothek zu Bologna, unter ausdrücklicher Betonung, daß er sein Urteil abgebe nach Anstellung der notwendigen Vergleiche zur Feststellung des Charakters und der Verwandtschaft der Miniaturen, daß er ebenfalls glaube, daß es sich um ein recht bemerkenswertes

Digitized by Google

Kunstwerk der Bologneser Schule vor der Zeit, in der der berühmte Nicolò di Giacomo gearbeitet habe, handle. Ferrari in Venedig stimmt dem zu, wie der Annahme einer Entstehungszeit im zweiten Viertel des Trecento, ebenso Toesca.

Greift man zu dem von dem italienischen Unterrichtsministerium 1888 für Dresden herausgebrachten Tafelwerk naturgroßer Photographien der wertvollsten Commediahandschriften und vergleicht die Abbildungen der aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden mit der Frankfurter, so muß man bekennen, daß von den wegen ihrer Pracht und Schönheit berühmtesten weder der Tempiano der Laurenziana noch der Estense zu Modena die anmutige, geistvolle, künstlerisch hochstehende Ausführung der Frankfurter Miniaturen übertrifft, geschweige eine der andern.

Von den beiden Handschriften mit Laneokommentar, die durch Abbildungen vertreten sind, interessiert, da der Marciano 179 in Venedig von 1377—78 datiert, nur der Florentiner Riccardiano 1005, nach Scarabelli aus dem Jahr 1343 — Inferno 32. 111 bis 33. 3 — der allerdings einen andern aber doch für den Vergleich wichtigen Typ darstellt.

Der Riccardiano 1005, der für die Überlieferung des Laneokommentars besondere Wertschätzung genießt, ist eine Handschrift mit Rahmenglosse, wobei den in der Mitte einspaltig angeordneten Text eine zweispaltig ihn auf allen vier Seiten umgebende Glosse umrahmt. Der Schrifttyp ist gotische quadratische Minuskel.

Die Initiale jedes Gesanges — Text und Kommentar — trägt Miniaturschmuck mit dem Textinhalt entnommener Bildfüllung: Textinitiale 33. 1: Tribaldello im Tor Faenzas mit dem Geldsack gegenüber dem Bestechenden in ganzer Figur, Kommentarinitiale 33. 1: Ugolino über Ruggieri gebeugt, Rumpfbild. Die Arabesken mit ihrem dreispaltigen Blatt und Kugeln entsprechen ganz den Formen der Frankfurter Miniaturen.

Der Schreiber des Riccardiano 1005 war nach Handschrift und Sprache ein anderer als der des Frankfurter Codex. Er schreibt eine schwere Hand und den dumpfen romagnolisch-märkischen Dialekt, der o in u wandelt wie mustri, fusti, mundo, tradituri im Kommentar und pecatur(i) im Text. Die Kommentarabschrift zeigt, wie die Frankfurter, Sprunglücken — Überspringen von Satzteilen zwischen gleichlautenden Worten.

Digitized by Google

Der Miniator des Riccardiano 1005 gehört der Bologneser Schule an, hat vielleicht in Bologna selbst gearbeitet und war Zeitgenosse des Meisters der Frankfurter Handschrift, deren Miniaturschmuck, schlichter und einfacher, sich in der Regel auf das geometrische und Pflanzenornament beschränkt und damit die Vermutung höheren Alters für sich hat. Auch die künstliche Anordnung des Kommentars als Rahmenglosse, die doppelte Verknüpfung der Noten mit dem Text, durch Anfangswort der erläuterten Stelle und Buchstaben a, b, c usw. zeigt, daß Riccardiano 1005 keine der ältesten Abschriften des Kommentars ist.

Endlich aber fällt auf, daß auf der einen Seite dreimal der Vorname des Kommentators ganz oder abgekürzt erscheint: jacomo, ja und am Fuße rechts geteilt ja—co—mo. Warum? Der Hinweis auf die Glosse des Corpus Juris befriedigt nicht, zumal hier eine ganze Reihe von Glossatoren in Frage kommen. Wir wissen, daß Dante wegen des Freimuts, mit dem er in seiner Commedia kirchliche Fragen und Würdenträger behandelt hat, über das Grab hinaus verfolgt wurde. Wir sehen, daß in der Frankfurter Handschrift der Name des Kommentators getilgt ist. Spätere Abschreiber haben zur Beteurung ihrer Rechtgläubigkeit das große Credo der Verwahrung Lanas angehängt. Sollte am Ende die Verfolgung so scharf gewesen sein, daß der Kommentator, der ja gelegentlich ebenfalls mit großem Freimut kirchliche Angelegenheiten behandelt — er deckt sich dann durch einen Vorbehalt wie: doch das wird Gott richten — verfolgt und sein Name verfemt wurde, so daß schon in den vierziger Jahren der Schreiber, um wenigstens diesen Namen zu retten, ihn bei jeder Gelegenheit anbrachte, um den Feinden die Möglickeit die Tilgung zu erschweren?

Textkritisch hat endlich die Frankfurter Handschrift noch ihre besondere Bedeutung, weil sie den auch von Casella vermuteten Einfluß des norditalienischen Sprachgebiets auf die Sprache Dantes erkennen läßt.

Ich fasse mein Urteil dahin zusammen: Die Frankfurter Commediahandschrift Arci-β bietet eine Textüberlieferung ersten Ranges, älter als jedes bekannte datierte Exemplar, gleichzeitig die älteste Überlieferung des Kommentars des Jacopo della Lana. Ihre Mundart ist das Venetische der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Ihren Miniaturschmuck verdanken wir dem bedeutendsten Miniator der Bologneser Schule vor Nicolò di Giacomo da Bologna.

Digitized by Google

Textkritische, sprachkritische und kunstkritische Erwägungen sprechen für frühe Entstehung der Frankfurter Handschrift, aber erst das Zusammentreffen dieser drei Momente erzeugt die Massenwirkung, die das einzelne Moment nicht ausüben kann, und die die Beweiskraft jedes einzelnen Momentes steigert.

Wir haben hier eine Textüberlieferung erster Ordnung vor uns, die eine Brücke zwischen den Familien α und β bildet. Nun war es aber doch nicht so, daß die Abschreiber des vierzehnten Jahrhunderts vergleichende Textkritik trieben oder treiben konnten, sondern es waren mehr oder minder zuverlässige Handwerker, die ihre Vorlage abschrieben — ihre Beschränktheit erweist sich am besten an Fremdwörtern, Eigennamen — vielleicht da, wo ein sinnstörender Fehler von Vorgängern in der Vorlage stand, kraft eigener Weisheit besserten, sicher aber Versehen und Fehler nicht minderten, sondern häuften. Es handelt sich bei ihnen keineswegs um gelehrte gottbegnadete Männer wie die Kirchenväter, denen es wohl gelegentlich gelungen ist, eine verderbte oder dunkle Stelle der Überlieferung der Septuaginta zu verbessern oder in helleres Licht zu setzen. Und wie sollte nun einer gar dazu gekommen sein, zweiundzwanzigmal bei verderbten Stellen von β ausgerechnet auf die richtige Überlieferung von α zu verfallen? Die textkritische Prüfung drängt also zu der Annahme einer frühen Entstehung.

Und nun greift Zahn in Zahn. Die Sprache ist das lebendige, wandelbare Moment in den Schreibstuben, sie verändert sich mit der Zeit der Niederschrift und der verschiedenen Heimat der Abschreiber. Jeder Abschreiber schreibt nach seiner Zeit und seinem Mund, und wenn einer auch die Züge seiner Handschrift sein Leben lang mitschleppt, seine Sprache wandelt sich mit ihrer lebendigen Entwicklung im Strome der Zeit, so daß ein Venezianer wie Ferrari durchaus in der Lage ist, den Perioden der Entwicklung zu folgen, und wenn wir von so autoritativer Seite die Bestätigung der Datierung des Sprachbildes auf das zweite Viertel des vierzehnten Jahrhunderts erhalten, dann unterstützt und trägt dieses Urteil die textkritische Folgerung früher Entstehung.

Bleibt die kunstkritische Prüfung. Gewiß, derselbe Künstler kann fünfzig Jahre in der Arbeit stehen und, wenn er, sagen wir, 1330 begonnen, noch 1380 produktiv sein. Wenn aber andere Momente, wie Textüberlieferung und Sprache und Federzeichnung — der

Digitized by Google

Reichsadler Paradiso 18. 100 von der Hand des Abschreibers mit seinem entschieden dem dreizehnten Jahrhundert nahestehenden Typus — und die Abbreviaturen der Randnoten zum Text des vierten und achten Höllengesanges, die Sigmar Gutkind (Florenz) als vor 1350 bezeichnet, und Autoritäten wie der Direktor der Universitätsbibliothek Bologna Sorbelli und Toesca, der die oberitalienische Miniaturmalerei des Trecento zu seinem Spezialarbeitsgebiet gemacht hat, übereinstimmend die Entstehung der Miniaturen in das zweite Viertel des Trecento setzen, dann kann das Zusammentreffen günstiger Momente die für die Datierung von mittelalterlichen Handschriften zu beachtende Wahrscheinlichkeitsgrenze von 20 bis 30 Jahren wohl auf bis fünf Jahre verengen, besonders wenn wie in unserem Fall der Rahmen durch die Jahre 1328 — Vollendung des Kommentars — und 1349 — Verkürzung der Jubiläumsperiode — gegeben ist, ganz zu schweigen von dem nach Scarabelli auf 1343 anzusetzenden Vergleichsobjekt des Riccardiano 1005, der schon einen verschlechterten Text zeigt, wofür beispielsweise verwiesen sei auf Inferno 32. 128 Arci-β: cosil souran li denti a laltro pose

Riccardiano 1005: cossi li dienti soura laltro pose.

Und da scheint zum Schlusse doch noch eine Kleinigkeit vielleicht von besonderer Bedeutung. Im Text Paradiso 7. 19 bringt β das durchaus sinnwidrige Wort ineffabile statt des richtigen infallibile. Während aber bei Schreibfehlern wie conduce-cinduce, ancor-onor, lune-lume, oscura-sicura, fumo-fiume, fervore-favore, lunii-lumi u. a. die Wortbilder augenfällig nebeneinander liegen, sucht man hier zunächst vergebens eine Erklärung. Die Brücke bildet die Frankfurter Handschrift, deren Schreiber — statt des übrigens im Kommentar richtig geschriebenen infalibile — sich im Text verschrieben hat in inefallibille. Darüber mußte ein Abschreiber um so mehr stolpern, als das eine Silbe, einen Versfuß zuviel ergibt. Bei der Wahl zwischen e und lli griff er irrtümlich zu e, warf lli hinaus, und der Fehler war da. Auf diesem Wege käme man zu der durchaus nicht von der Hand zu weisenden Annahme, daß der Arci-β die Vorlage für β gewesen ist. Dagegen ist wohl kaum anzunehmen, daß das richtige infallibile zu ineffabile verballhornt worden sein soll.

Aber man darf auf diese gewiß beachtenswerte Kleinigkeit wohl kaum entscheidenden Wert legen, mehr gilt das Gewicht der allgemeinen Erwägungen, und danach glaube ich, den schlüssigen Wahr-

Digitized by Google

scheinlichkeitsbeweis geliefert zu haben, daß die Frankfurter Commediahandschrift vor 1336, Entstehungsjahr des Landiano β, also zwischen 1328 und 1335 entstanden ist. Die Frankfurter Stabtbibliothek ist danach die glückliche Besitzerin der ältesten Fassung des Commediatextes und Laneokommentars, der Mutterhandschrift der Familie β: des Arci-β.

Daran kommt der Widerspruch, der sich nur gegen die präzise, frühe Datierung der Entstehungszeit erhebt, nicht vorbei. Über die Hochwertigkeit der Handschrift für die Textkritik und als Sprach- und Kunstdenkmal herrscht allgemeine Übereinstimmung.

Eine Publikation, die durch vollständige Abschrift vorbereitet ist, erscheint um so notwendiger, als die 1866 erfolgte Veröffentlichung des Laneokommentars durch Scarabelli in keiner Weise wissenschaftlichen Anforderungen entspricht und von Scartazzini und Witte vernichtend kritisiert worden ist.

Bibliographie

de Batines, Bibliografia Dantesca, Prato 1845—6 I, 609. II, 273.

Carducci, Studi letterari, Della varia fortuna di Dante II, IV.

Casella, Per la tradizione diplomatica della D. C. in Studi danteschi diritti da M. Barbi (vol. VIII).

Scarabelli, Comedia col commento di Jacopo della Lana, Bologna 1866, 3 v°.

Schmidt-Knatz, Dantes Commedia mit dem Kommentar Jacopo della Lanas, Frankfurt a. M. 1924 (Privatdruck).

Volkmann, Iconografia dantesca, Leipzig 1897, S. 24.

Witte, Danteforschungen, Altes und Neues, Heilbronn 1869—79 II, 428.

Digitized by Google

I.

Varianti lezioni dei codici α, arciβ e β, arciβ e concordanti in carattere corsivo, discordanti α secondo Casella preferibili spazieggiati.

Passo Inferno	α (1337)	arciβ	β (1336)
I. 117	Che la seconda	*chala seconda*	*Ch'a la seconda*
II. 80	men tardi	*me tardi*	*mè' tardi*
III. 120	gente	*schiera*	*schiera*
V. 28	parte	*luogho*	*luogo*
VIII. 125	*a men secreta*	*a men secreta*	a me in secreta
IX. 64	sucide	*torbide*	*torbide*
86	Volsimi al mio	*e uolsimì al*	*E volsimi al*
94	A la qual non può mai	*a chui non puoteil fin mai esser moççο*	*A cui non puote il*
X. 60	e perchè non è teco	*e perche no nei teco*	*perchè non è ei teco*
XII. 87	conduce	*cin duce*	*ci'nduce*
XIII. 58	fui—tenne	*son colluy che tenni*	*son—tenni*
81	Domanda	*ma parla*	*Ma parla*
XIV. 73	Ma viemmi	*Or mi uien*	*Or mi vien*
XV. 39	caldo	*foco*	*foco*
70	ancor	*onor*	*onor*
101	dimandai	*dimando*	*dimando*
XVI. 34	Questi l'orme	*Queste lorme*	*Queste l'orme* *Vat. Queste orme*
XVII. 50	Or col ceffo or co'pie quando son morsi	*or chol pie or col ceffo quando son morsi*	*Or col ceffo or col pie quando son morsi*
51	*o da pulci*	*o da pulçi*	Da pulci Vat. Or co'pie'or col ceffi quando morsi da pulci son
96	braccia m'avinse	*braccia ma giunse*	*braccia m'agiunse*
125	*girar*	*girar*	gridar
XVIII. 81	scaccia	*schiaccia*	*schiaccia*
XIX. 68	per me	*pero*	*però*
XXIII. 93	dir chi tu se'	*di chi tu se*	*di' chi tu se*
XXX. 90	avevan ben tre	*chauean tre*	*avevan tre*
XXXII. 128	*Così 'l sovran li denti*	*cosil sovran li denti*	Così sovra li denti, Vat.Così l'un sovra l'
	! Ricc. 1005. cossi li dienti soura laltro, pose		altro i denti
XXXIII. 26	*lune*	*lune*	lieve, levie, lume

Digitized by Google

Passo Purgatorio	α	arci=β	β
I. 108	prender lo	*prendete il*	*prendete il*
II. 35	l'aere	*l'ale*	*l'ali*
54	gente	*colluy*	*colui*
93	*Dissio: ma te com'è tanta ora tolta*	*ma ate come e dissio tanta hora tolta*	Ma te com'era tanta terra tolta
107	*Memoria o uso*	*memoria e uso*	Innamoroso Vat. amore e uso
III. 50	rotta ruina	*romita costa*	*rimota via*
VI. 15	fuggendo	*correndo*	*correndo*
111	oscura	*sicura*	*sicura*
VII. 103	Nasuto	*nascetto*	*Nasetto*
VIII. 64	*a un*	*a un*	a me
76	*assai di lieve si comprende*	*assai di leue si comprende*	assai di lei (là) vi si comprende
XII. 4	loro	*luy*	*lui*
48	sanza	*prima*	*prima*
94	invito	*innuncio*	*annunzio*
XIII. 3	*monte*	*monte*	nome
35	cominciai	*dimandai*	*domandai*
144	di là per te	*di la in parte*	*di là in parte*
154	perderanno	*metteranno*	*metteranno*
XIV. 60	spaventa	*sgomenta*	*sgomenta*
105	vivetter	*uiuete*	*vivette*
120	di lui	*dessi*	*d'essi*
XV. 49	*s'appuntano*	*T saputo anno, C sapuntano*	*saput'hanno*
XVI. 131	conosco	*discerno*	*discerno*
142	*fummo*	*T. fiume, C fumo*	*fiume*
XVII. 55	divino	*dirito*	*diritto*
XVII. 135	buon fructo radice	*buon frutto e radice*	ben frutto e radice
XVIII. 57	E de' primi appetibili, l'affetto	*et e prima appetibile leffetto*	*Ed è prima appetibile l'effetto*
58	Ch'è solo	*Che sono*	*Che sono*
62	innata ue lauirtu	*in nata n e la uertu*	innata nella virtu
83	*Pietola pui che villa*	*pietole (corr. da pietose) piu cha uilla*	Pietosa più che nulla Strozz. Cortesa più che nulla
85	che la	*quella*	*quella*
106	fervore	*fauore*	*favore*
XIX. 34	Io mossi li occhi e'l buonVirgilio	*Io uolsi gliocchi al buon maestro e mentre*	*Io volsi liocchi a buon maestro mentre*

Digitized by Google

Passo Purgatorio	α	arci-β	β
35	Almen tre	*uoci come dicesse*	*Voci come se dicesse*
XXII. 58	*quello che Clio*	*quello che clio*	quel che li creò
105	*Che sempre ha le nutrici*	*che sempre a le nutricie*	Che sempre ha le mitrie
XXIII. 36	*d'un' acqua*	*duna acqua*	dunqua
XXIV. 125	no i volle	*non liebbe*	*non v'ebbe, non ebbe.*
XXVI. 7	*rovente*	*rouente*	dolente
72	sattuta	*tosto muta*	*si muta*
XXVII. 81	lor di posa	*lor poggiato*	*lor poggiato*
88	Poco parer potea lì del di fori	*Poco pareua li del di di fori*	*Poco pareva li del di di fori*
XXVIII. 34	*Coi pie ristetti e con li occhi*	*Co pie ristetti e colli occhis*	Coi pie' ristretti e con li occhi
123	acquista	*aspetta*	*aspetta*
XXIX. 45	mezzo ch'era	*meçço aterra*	*mezzo la terra*
XXX. 15	alleluiando	*alleuiando*	*alleviando*
95	compatire	*conpartire*	*compartire*
XXXI. 110	aggiungeranno	*aguzzeranno*	*aguzzeranno*
123	Or con uno or	*or con altri or*	*Or con altri or*
XXXII. 102	*Roma*	*Roma*	torma
XXXIII. 33	facci	*parli*	*parli*
46	e sappi	*Et forse*	*E forse*
77	dentro almen	*dentro ate*	*dentro a te*
Paradiso			
II. 2	avanzar	*dascoltar*	*d'ascoltar*
141	voi	*luy*	*ui*
III. 55	spera	*sorte*	*sorte*
121	mi disse	*parlommi*	*parlommi*
IV. 81	rifuggir nel	*ritornar al*	*ritornar al*
V. 115	ben creato	*bene nato*	*bene nato*
VI. 123	mostrarmi	*spirarmi*	*spirarmi*
VII. 19	*infallibile*	*T inefallibille, C infallibile*	ineffabile
VIII. 64	testa	*fronte*	*fronte*
X. 112	Entro ue lalta mente v si profondo	*Entro ue lalta mente usci profondo*	Entro ne l'alta mente un sì profondo
XXII. 61	caldo	*alto*	*alto*
XXIII. 25	*ne'pleni lunii sereni*	*ne pleni lunii seren mo la mente*	ne'pleni lumi e sereni nella mente
XXIV. 143	*mo la mente*	*chel cienit in libra*	che li tiene in libra
XXIX. 4	*che 'l cenit inlibra*		

Digitized by Google

Passo Paradiso	α	arci-β	β
125	altri assai che sono ancor	*altri ancor che sono assay*	*altri ancor che sono assai*
XXX. 30	*non m'è 'l seguire*	*non me il seguire*	nol mi seguira
67	ardori	*odori*	*odori*
XXXI. 142	contenti	*ardenti*	*ardenti*
XXXIII. 22	*lacuna*	*lacuna*	alacuna—alla cuna

T : testo C : comento

Digitized by Google

II.

Sprachbeispiele:

a: crauadura, fanestri, spiandor — agenera, alauro, ameçatore.

e: elto, lemento, sento, chene (chien), çener (gennajo) — femene, omene, uergene, uençer, uento, uenti — duelo, secorete, serore.

i: fixi, sira, miser = messer, biadi, liçera, uignera, ritondo.

o: dompieri, romagna, çonto, doe, do, loui, oxeli (uccelli).

u: conubi, lutan, obpusti, scumenegation, ublegar.

b, p: reuelaua, lauri — cauo, neuodi, stiua.

c, t: calonegado (canonicato), dede (dita), eredigo, flado, nodrisa, amigo, fabrega, marchisadego, goltada (coltellata).

c, g: zase, zudese, zudixio, zitade, prezera, uezudo, inzigner, brusaua, çasea, desipoli — antisi.

x: doxe, luxe, proximo, uoxe, sauixina, uxeli, adaxo, caxone, grixo — axino, caxo, pixa.

l per r: ladiosa, legione, albitrio, meltrise (cfr. maitrise).

gu, u: vadagnare, uadagno, uardare, uarido, uarnido, uarnimento, uarnaçone, uerço, uer(r)a, uise.

provenç: bataia, conseio, fameia, meraueia. — taiar.

— inpecto, poecti, tucti — auptuno, danpno, sonpno, tiranpni — tresoro — aldace, alditori, altore, fralde, caulta — larone, mare, pare.

— frari, frieri, freri; oío, oglio, occhio; nubila, nubola, nubula, nupole, nuuole; plobe, ploua, plogia, ploggia, pioggia; preuede, preuide, prouide, prete.

verbo: se tu uos dir, tu pos perder la uita — se tu no te sas uardar tu e morto — tu me aueras a creder — come pore vu sauer — vu save — digando, façando, introducando —, tornemo, prouemo —, aueraue, doueraue, poraue, sauraue, audirauemo, douerauen, poraueno, uoraueno.

Digitized by Google

DER STREIT UM DEN FIORE

VON ALFRED BASSERMANN

Daß der Gedanke, Dante, der Dichter des heiligen Liedes der Commedia, habe in seiner Jugend das unheilige Lied des Fiore geschrieben, besonders wenn dieser Gedanke so unumwunden ausgesprochen wurde, wie ich es in meiner Fiore-Übersetzung (Heidelberg 1926) gewagt habe, von den Vertretern der traditionellen Dante-Verehrung scharf angegriffen werden würde, war zu erwarten, und ich habe dieser Erwartung in meinem Vorwort auch klaren Ausdruck gegeben. Doch allerdings hatte ich erwartet, daß die Kritik, in Anbetracht der außerordentlichen Bedeutung und Tragweite der Frage und in Anbetracht des unleugbaren Gewichts des von mir vorgelegten Beweismaterials, meinem Buche eine gründliche Aufmerksamkeit schenken und, wenn sie es noch so schroff ablehne, doch meine Gründe sachlich prüfen und durch die damit angeregte weitere sachliche Diskussion beitragen werde, die Erkenntnis der Wahrheit noch zu vertiefen.

Diese Erwartung hat sich nicht erfüllt. Die beiden Hauptangriffe, die meinem Buche zuteil geworden sind, von Rudolf Borchardt in der Neuen Züricher Zeitung vom 30. Mai und 4. Juni 1926 und von Professor Vossler in der Deutschen Literaturzeitung von 1926, Heft 29, sind völlig unsachlich. Der von Borchardt, mit dem bezeichnenden Titel »Moderne Dante-Unterschiebungen«, ergeht sich spaltenlang in einem hemmungslosen Erguß von Schmähungen und Verdächtigungen, der Vosslers beschränkt sich darauf, mir, dem »Privatgelehrten«, mit dem Ausdruck des Bedauerns und der Nachsicht eine Reihe gröbster Verstöße gegen die gute Sitte der Philologie, gegen die wissenschaftliche Exaktheit, gegen die Wahrheit vorzuwerfen, Vorwürfe vernichtendster Art, wenn sie nicht den einen Mangel hätten, in allen Punkten unzutreffend zu sein.[1] Eine

[1] Auch gegen die beiden Blätter, die diese Angriffe gebracht haben, muß der ernsteste Vorwurf erhoben werden. Es ist unentschuldbar, daß ein angesehenes Blatt wie die Neue Züricher Zeitung einer solchen hemmungslosen Verunglimpfung ihre Spalten öffnen konnte. Wenn der Verfasser selbst sich soweit vergessen konnte, Wissenschaft im Ton der Gasse zu traktieren, so hätte doch die Schriftleitung so viel besonnenes Urteil, und wenn sie sachlich zu urteilen

Digitized by Google

sachliche Diskussion wird von Vossler wie von Borchardt so gut wie vollständig vermieden. Insbesondere gehen sie einer Würdigung der von mir zur Stützung von Dantes Autorschaft am Fiore beigebrachten neuen Argumente geflissentlich aus dem Weg. Sodann hat sich noch Davidsohn in dem letzten Band seiner Geschichte von Florenz, IV, III. Teil p. 180, 198, Anm. p. 52, schroff ablehnend ausgesprochen und Silvio Pellegrini im Giorn. Dante, XXIX, p. 381 f., in Ton und Inhalt den Vosslerschen Angriff variiert, ebenfalls ohne irgendwelche sachliche Note.[1] Die einzige sachlich eingehende und förderliche Besprechung, die mir bis jetzt zu Gesicht gekommen ist, hat Wiese in der Zeitschr. für rom. Phil. XLVI p. 720 gegeben, der einzige deutsche Danteforscher, der bisher den Mut gehabt hat, mir an die Seite zu treten und gegen Borchardts und Vosslers Art der Kritik Einspruch zu erheben. Sonst haben alle deutschen wissenschaftlichen Blätter mein Buch mit Schweigen aufgenommen, so daß es scheint, als sollte das Vosslersche Verdikt, das mit auffallender Beschleunigung auf das Erscheinen meines Buches gefolgt ist, pünktlich vollzogen werden.

Ich ergreife deshalb gerne die mir gebotene Gelegenheit, im Deut-

---

nicht in der Lage war, soviel Vorsicht haben müssen, ihr Blatt nicht zum Vehikel eines solchen Rowdy-Angriffs herzugeben. Überdies hat sie meine an sich schon höchst maßvolle Erwiderung in der unbilligsten Weise beschnitten und dadurch meine Abwehr beeinträchtigt.

Die Deutsche Literaturzeitung aber hätte, nachdem sie einmal die Besprechung ihres Dante-Referenten ungeprüft aufgenommen hatte, von mir aber auf das Eingehendste auf die Fehlerhaftigkeit dieser Berichterstattung hingewiesen war, unbedingt die Wege finden müssen, entweder mir das Wort zu einer umfassenden Entgegnung zu gewähren, oder von sich aus an der Hand meiner Nachweisungen den hervorgerufenen falschen Eindruck zu berichtigen. Keine Statuten, auch wenn sie der höchste Areopag gefaßt hat, entheben eine wissenschaftliche Zeitschrift dieser moralischen Verpflichtung, ein begangenes Unrecht wieder gutzumachen. Daß der Schriftleiter, Herr Professor Hinneberg, für seine Person die Berechtigung meines Verlangens eingesehen und sich bemüht hat, für den außergewöhnlichen Fall eine Ausnahme von den Statuten zu erreichen, bin ich gern bereit anzuerkennen. Aber seine Bemühungen waren vergeblich. Und die Verschuldung wird um so schwerer, je höher die Instanz ist, die bewußt, trotz klarer Information, ein solches wissenschaftliches Unrecht aufrechterhält und mit dem Schild ihrer Statuten zu decken versucht.

[1] Auf Davidsohns Kritik wird weiterhin noch zurückzukommen sein. Pellegrini, dem ich im G. D. XXX p. 72 geantwortet habe, erweist sich als so treuer Gefolgsmann Vosslers, daß sein Aufsatz kein selbständiges Interesse bietet.

Digitized by Google

schen Dante-Jahrbuch mich noch einmal zur Sache zu äußern, die Punkte, auf die es bei der Beurteilung ankommt, noch einmal klar festzustellen, den von den Gegnern gewaltsam aufrechterhaltenen Mißverständnissen entgegenzutreten und so den Boden zu bereiten, auf dem diese für das ganze Bild Dantes so folgenreiche Erkenntnis, der Fiore ein Jugendwerk Dantes, deren Wahrheit heute reif ist und sich nicht mehr unterdrücken läßt, frei und unbefangen und unbehelligt von Fanatismus und Terror weitergepflegt und vertieft werden kann.

*

Einer der wichtigsten Punkte für Beurteilung der ganzen Fiore-Frage ist die Einschätzung des Roman de la Rose[1], der französischen Dichtung, als deren Bearbeitung und Kondensierung der Fiore sich darstellt.

[1] Hier ist die erste von Professor Vossler mir erteilte Rüge zu erwähnen. Er schreibt: »Es verstößt gegen die gute Sitte der Philologie, wenn er den Rosenroman nach der veralteten Ausgabe von 1864 zitiert, nachdem er weiß, daß wir die kritische von Langlois seit 1914 besitzen«. Nun ist aber von Langlois' Ausgabe nur Band I im Jahre 1914 erschienen, Band II 1920. Über die drei weiteren Bände besteht eine merkwürdige Unklarheit. Jedenfalls waren sie bis zur Ausgabe meines Fiore im Frühjahr 1926 weder auf der Universitätsbibliothek in Heidelberg noch auf dem dortigen romanischen Seminar vorhanden, noch auch vermochte mir Professor Olschki, der, damals, meine Fiore-Publikation aufs eifrigste förderte, dieselben zu beschaffen. Tatsächlich tragen allerdings diese Bände auf dem Titel die Jahreszahlen 1921, 1922, 1924. Aber der Antiquar Joseph Baer in Frankfurt a. M. bestätigt mir, »Die bibliographischen Angaben über die Ausgabe des Roman de la Rose von Langlois sind leider ganz ungenau. Wir finden das Buch in unseren Bibliographien von 1926 erstmalig komplett mit 5 Bänden angezeigt«. Diese Unstimmigkeit findet wohl zum Teil ihre Erklärung in einer Schlußbemerkung der Gattin Langlois', wonach beim Tod ihres Mannes 1924 der letzte Band erst zum Teil gedruckt war und erst nachträglich beendet wurde. Jedenfalls waren mir im Frühjahr 1926 nur die zwei ersten Bände Langlois' zugänglich, und das ist eingangs meiner Anmerkungen p. 235 ausdrücklich hervorgehoben mit dem Zusatz: »Es war deshalb an der Ausgabe Francisque-Michels, trotz ihrer vielfachen Mängel, für die Verweisung festzuhalten«. Übrigens zitiert auch Parodi 1922 ebenso noch nach Francisque-Michel. Soweit mir die Ausgabe von Langlois vorlag, wurde sie vergleichend zugezogen, wie aus mehrfachen Zitaten in den Anmerkungen gleichfalls ersichtlich ist.

Hat Herr Professor Vossler meine Anmerkungen nicht gelesen? und hat er sich vor seinem so zuversichtlich vorgebrachten schweren Vorwurf nicht über die tatsächlichen Publikations-Verhältnisse der Langlois'schen Ausgabe vergewissert?

Digitized by Google

Vossler kommt in seiner Göttlichen Komödie (II. Aufl., Heidelberg 1925) zweimal auf den RR zu sprechen. Bei Betrachtung der französischen Einflüsse auf Dante gibt er, p. 429, einige ganz an der Oberfläche haftende Bemerkungen über den Roman, der »die belehrende mit der erzählenden Absicht zu einer groß und mannigfaltig angelegten Allegorie« vereinige, räumt die Möglichkeit ein, daß Dante den Roman gekannt habe, meint aber, daß sich dessen Einfluß »auf das Technische beschränkt« haben müsse. Wo er dann speziell auf die Fiore-Frage zu sprechen kommt, p. 351, fällt Voßler über den RR folgendes Verdikt: »Durch das bedeutendste allegorische Lehrgedicht der Franzosen, durch den zweiten Teil des Rosenromans hin ergießt sich ein breiter Strom von Kot. Hier haben alle Zyniker des späteren Mittelalters, insbesondere Geistliche und Gelehrte, behaglich gebadet«.[1]

Und Borchardt vergröbert noch dieses Urteil in seiner lauten Weise, wenn er schreibt, N.Z.Z. 30. 5. 26: »Will man wissen, was der fran-

[1] Professor Vossler hat mich hier der Unwahrheit geziehen, weil ich in meinem Vorwort bemerkte, er habe »den unleidlichen Gedanken [der Danteschen Verfasserschaft] ohne weitere Agumentation unter einer vollen Ladung landwirtschaftlich duftender Epitheta zuzuschütten gesucht«. Aber den im Text zitierten Passus Vosslers, das unappetitliche Bild von dem »breiten Strom von Kot«, der »sich durch den zweiten Teil des Rosenromans hin ergießt« und in dem »alle Zyniker des späteren Mittelalters, insbesondere Geistliche und Gelehrte, behaglich gebadet« haben, gibt eine Vorstellungsreihe, die niemand wird wohlriechend finden wollen. Dagegen schweigt Vossler in jener Würdigung des Fiore von den anerkannt wertvollen Qualitäten des Rosenromans wie des Fiore und schweigt von allen für Dantes Autorschaft sprechenden Gründen. Die zugehörige Anmerkung läßt in der Literaturangabe die wichtigen pro-Danteschen Schriften unerwähnt, deutet dann die Bedenken wegen der »vielen und starken Französismen« in einer Zeile an, ignoriert aber wiederum die Französismen der Commedia und die sonst hervortretende Vertrautheit Dantes mit der Sprache Frankreichs. Den Schluß bildet ein pathetischer Appell, nach Farinelli-Torracaschem Muster, an »nicht nur philologische, sondern, ich dächte, auch menschliche Erwägungen«, die »den Freund Beatricens vor solchen Zumutungen bewahren« sollten. Dieser Sachverhalt ist in meinem Hinweis in der humoristischen Form des agronomischen Bildes, notgedrungen knapp, aber nach seinen hervortretenden Merkmalen gekennzeichnet: einseitiges Hervorheben des Schmutzes in einem breit und stark ausgeführten Bild, Vermeidung objektiver abwägender Prüfung des Für und Wider, Betonung sachlich leerer Gefühls-Argumente. Und der leichthin dagegen erhobene Vorwurf der Unwahrheit fällt in voller Schwere auf Herrn Professor Vossler zurück.

Digitized by Google

zösische Roman de la Rose war? Eine der langweiligsten aller langweiligen und mechanischen Liebesallegorien des Mittelalters . . . . . begonnen noch im Tone und der Gefühlshaltung des Rittertums, endend in der Pfütze von prosaischem Schmutze . . . . . beginnend noch mit der Werbung um die Blume der Liebe — endend im Federzuge der Canaille von Meung, die die Allegorie schon auf die Nenner des deklarierten Pöbels umrechnen muß, mit Dingen, die sich nicht mehr andeuten lassen«.

Daß das Mittelalter ein gestrichenes Maß offener Unfläterei vertrug, das wissen wir schon längst[1], und wir, im Besitz unserer diskret verschleierten und darum für die Kenner um so schmackhafteren modernen Erotik, haben wohl kaum das Recht, gesittet pfui zu sagen. Ist aber dieser Schmutz wirklich alles, was über den RR zu melden ist? Kenner des RRs sind da doch etwas anderer Ansicht[2], und wenn wir uns mit dieser Dichtung vertraut machen, so müssen wir auf Schritt und Tritt staunen über die Welt neuer Gedanken, die sich aus dem dumpfen Bann des Mittelalters hier überraschend erschließt, über die ungeheure Leistung, den Reichtum dieses Stof-

[1] Und ich werde Herrn Borchardt den Nachweis dafür um so weniger zu liefern brauchen, als er sich im Kapitel der »Schmutzereien« eine ganz besondere Kompetenz ausdrücklich vorbehält. Es verlohnt sich, das merkwürdige Selbstzeugnis herzusetzen. Wo er auf die »bösen Dinge« zu sprechen kommt, die Dante zugeschrieben werden, sagt er (N.Z.Z. 4. 6. 26): »Böse Dinge, zugegeben; aber keine subalternen und albernen; böse, sehr böse Dinge; aber immer noch blitzend von dem in den Schatten, den Schatten seiner Selbstverdunklung, gerückten Genie; freche und schlimme Dinge, aber originale und keine nachgezeichneten Schmutzereien und Schmutzereien überhaupt nicht, nie, nirgends. Schmutzereien sind, ich leugne es nicht, obwohl ich wohl der einzige sein werde, der es weiß, versteckt in der berühmten Sestine Arneuts, die Dante bewundert und nachgeahmt, bis in das Versteckte hin nachgeahmt hat« und so fort in unleidlichem Wortgepränge. Merkt Herr Borchardt nicht, wie er mit dieser knabenhaften Geheimtuerei nur erheiternd wirkt?

[2] Cf. Langlois, Origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1890, das ganze Schlußkapitel, insbesondere die letzte Zusammenfassung, p. 190, wo er mit Bezug auf die zahllosen Entlehnungen Jean de Meuns das Bild braucht: *On dit que le palais Farnèse, le plus beau de Rome, a été construit avec des pierres du Colysée; est-ce que, de ce fait, l'architecte Michel-Ange doit quelque chose de sa gloire à l'architecte du Colysée?* und dann als letzten Schluß hinzufügt: *En fût-il autrement et ne verrait-on dans l'imitateur qu'un homme instruit, un esprit curieux et souple, les parties de son poème absolument personnelles sont encore assez importants pour nous montrer en lui un penseur et un poète.*

Digitized by Google

fes, auch nur so wie es geschehen, zu bewältigen und zu nutzen. Und wir können darnach gelassen sagen, daß, wer, wie in den angeführten Urteilen geschehen, nur den Schmutz als hervorstechendes Merkmal des RR anzugeben für gut findet, ihn nicht gelesen hat, oder nicht zu lesen versteht, oder geflissentlich entstellt.

Der Rosenroman steht an der Wende einer Zeit, die wir in dem Roman selbst erleben, mit dem Wechsel der Person der beiden Dichter und ihrer beider Kunstweise. Die steife Liebesallegorie des zarten Guillaume de Lorris, die der derbe Jean de Meun bei Fortsetzung des Romans übernimmt, dient diesem lediglich noch als Sparrenwerk, seine Reichtümer aufzustapeln, und diese Schätze an Erkenntnissen und Schönheiten erntet er in unersättlicher Entdeckerfreude, wo sie ihm immer auf den neuerschlossenen jungfräulichen Gebieten entgegenblühen und -reifen. Wer den Ernst hat, nicht an den, zur Erholung des mittelalterlichen Publikums, gleich den Teufels- und Hanswurst-Possen des mittelalterlichen Schauspiels, eingeflochtenen Zoten kleben zu bleiben, eine Gefahr, die doch eigentlich nur für unreife Jungen bestehen sollte, der muß in dieser Dichtung die Morgenluft der neuen Zeit verspüren, die schon Renaissance, Humanismus, Aufklärung ankündigt. Daß aber ein solcher Übergang nicht ohne Krachen und Brechen, nicht ohne Umstürzen und Entweihen, Wildheiten und Ausschweifungen abgeht, das haben wir ja wohl selbst in dem letzten Jahrzehnt zur Genüge erfahren.

Und dieses Buch, das von solch elementarem Übergang Zeugnis gibt, war wie geschaffen dazu, bei seinem Erscheinen in Florenz zu zünden, wo damals der Umschwung von der alten zur neuen Zeit in vollem Gang war. Bei Campaldino waren 1289 die ritterlichen Geschwader der Ghibellinen den Heerhaufen der guelfischen Bürger erlegen. In der Stadt selbst war die Macht des Adels gebrochen, und er konnte sich nur durch den Eintritt in die Zünfte die Teilnahme am öffentlichen Leben erkaufen. Dante ist bei Campaldino im Bürgerheere mitgeritten, und er hat durch seinen Eintritt in die Zunft der Ärzte und Spezereihändler, um 1295, die politische Neuordnung anerkannt. Was liegt näher, als daß das in dieser Richtung epochemachende französische Gedicht auf den gleichgesinnten jungen Florentiner Feuerkopf den mächtigsten Eindruck machte, so mächtig, daß es ihn zwang, es durch schöpferische Nachdichtung sich zu eigen zu machen.

Digitized by Google

Wie kann in diesem Zusammenhang Herr Borchardt sagen, daß »die ganze Gewalt der inneren Gründe« Dantes Autorschaft am Fiore »unmöglich mache«? Im Gegenteil, gerade die Gesamtheit der inneren Gründe, die ganze Atmosphäre der heranbrechenden neuen Zeit, aus der Fiore wie Rosenroman erwachsen sind, gibt den wirksamen Hintergrund, auf dem sich die Einzel-Indizien erst recht zu einem überzeugenden Gesamteindruck zusammenschließen. Um diese großen Gesichtspunkte handelt es sich und nicht um die »kleinlichen Obszönitäten der Bordellpoesie«, von denen Herr Borchardt und seine Kampfgenossen die Augen nun einmal nicht zu verwenden im Stande sind.

Daß der Rosenroman einen Einfluß auf Dante geübt hat, können wir aber nicht nur aus den Zeitverhältnissen und aus dem Gesamtcharakter des Romans, verglichen mit Dantes Geistesanlage und Geistesrichtung, schließen: bei näherem Zusehen treffen wir auch auf überraschende Spuren, die einen bis ins einzelne gehenden Einfluß des RR auf Dante nicht verkennen lassen. Es verlohnt sich, hierauf näher einzugehen.

Einen der deutlichsten Zusammenhänge zeigt Dantes Erörterung von der Beschaffenheit des Mondes, Par. 2, 49ff., wo er mit so auffallendem Interesse bei der von ihm im Convivio II cp. 13 § 9 aufgestellten und nun von Beatricen so nachdrücklich widerlegten Theorie verweilt. Diese Theorie findet sich ganz ausführlich im RR 16836ff. vorgetragen.

RR fußt hier allerdings auf Macrobius, In Somnium Scipionis I. cp. 19 *(Luna, speculi instar, lumen quo illustratur remittit; quia illa aëris et aquae, quae per se concreta et densa sunt, faex habetur, et ideo extrema vastitate densata est, nec ultra superficiem quavis luce penetratur)*, führt aber den dort hingeworfenen Gedanken erheblich weiter aus, und zwar ganz in dem von Dante vorgetragenen und von Beatricen widerlegten Sinn und bekundet sich somit unzweifelhaft als Vorbild dieser von Dante aufgegebenen Theorie. Die bemerkenswertesten Verse des RR lauten:

16836. *Si semble il aus genz que la lune*
Ne seit pas bien nete ne pure,
Pour ce qu'el pert par leus ocure;
Mais c'est par sa nature double
Qu'el pert par leus espesse e trouble

Digitized by Google

D'une part luist, d'autre part cesse
Pour ce qu'ele est clere e espesse;
Si li fait sa lueur perir
Ce que ne peut pas referir
La clere part de sa sustance
Les rais que li solauz i lance,
Ainz s'en passent par mi tout outre;
Mais l'espesse lueur demoutre,
Qui bien peut aus rais contrester
Pour sa lumiere conquester.

Und dann geht er, wie Dante, zum Beispiel vom Spiegel über: Das durchsichtige Glas wirft die Strahlen nicht zurück.

16863. *Mais plon, ou quelque chose espesse,*
Qui les rais trespasser ne laisse,
Qui d'autre part metre vourrait,
Tantost la fourme retourrait.

Geradeso wie es Par. 2, 88 heißt:

E indi l'altrui raggio si rifonde
Così come color torna per vetro
Lo qual di retro a sè piombo nasconde.

Wir haben offenbar im RR die von Dante im Conv. vertretene Theorie, die er, wie so viele andere Jugendirrtümer, in der Commedia zu retractieren sich angelegen sein läßt.

Ein ähnlicher Fall bietet sich uns bei der Fortuna, wo deren Schilderung Inf. 7, 73 merkwürdig an RR 5877 ff. anklingt und sich doch auch wieder auffallend mit ihm in Widerspruch setzt. In der Commedia hat sich Dante zuvor selbst verächtlich über Fortuna ausgesprochen:

V. 68. *Questa Fortuna di che tu mi tocche,*
Che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?

und läßt sich dann von Virgil eines Besseren belehren:

V. 70. *O creature sciocche,*
Quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne'mbocche.

und besonders V. 91

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
Pur da color che le dovrien dar lode,

Digitized by Google

Dandole biasmo a torto e mala voce:
Ma ella s'è beata e ciò non ode;
Con l'altre prime creature lieta
Volve sua spera e beata si gode.

Im RR tadelt Raison ausführlich die Fortuna und bestreitet ihr den Rang der Göttlichkeit:

V. 5913 *D'autre part, ce rest chose espresse,*
Vous faites Fortune deesse,
E jusques es ceaus la levez,
Ce que pas faire ne devez,
Qu'il n'est mie dreiz ne raison
Qu'ele ait en paradis maison.

Und vorher schon fordert Raison von dem Liebenden

V. 5845 *E ne priseras une prune*
Toute la roe de Fortune.

Nun trifft aber auch hier wieder zu, daß, wie schon Scartazzini bemerkt, Dante im Convivio IV cp. 11 § 6 bei Betrachtung der Verteilung der Reichtümer sich ebenfalls sehr abfällig über die Unvollkommenheit und Unbilligkeit der Fortuna ausspricht: *Dico che la loro imperfezione primamente si può notare ne la indiscrezione del loro avvenimento, nel quale nulla distributiva giustizia risplende, ma tutta iniquitade quasi sempre, la quale iniquitade è proprio effetto d'imperfezione.* Wir hätten demnach auch hier in der Commedia die Retractation einer früheren Auffassung Dantes, die ihrerseits mit der des RR übereingestimmt hatte.

Später bricht allerdings noch einmal Dantes Verachtung gegen die Fortuna impulsiv durch, Inf. 15, 91 ff.

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
Pur che mia coscienza non mi garra,
Ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.
Non è nuova a li orecchi miei tale arra:
Però giri Fortuna la sua rota
Come le piace, e'l villan la sua marra.

Und das klingt wieder auffallend an RR 5899 an:

Garde donc que ja riens ne prises
Ne ses eneurs ne ses servises;
Laisse li sa roe tourner
Qu'el tourne adès senz sejourner.

Digitized by Google

Und das trotzig herausfordernde *son presto (una sfida cavalleresca,* wie Parodi treffend bemerkt cf. Casini-Barbi Commento) faßt nur eine längere Tirade des RR zusammen.

V. 5879 *N'est pas bons luitierres ne forz,*
Quant Fortune fait ses efforz
E le veaut desconfire ou batre,
Qui ne se peut a li combatre.
L'en ne s'i deit pas laissier prendre,
Mais viguereusement defendre.
etc.

In den Kreis der Fortuna gehört schließlich auch die tiefsinnige Betrachtung über die Vergänglichkeit des Ruhms, Prg. 11, 91 ff., und auch diese bietet einen auffälligen Anklang an RR, wie schon Francisque-Michel in seiner Ausgabe des RR, 1864 I. p. 198 bemerkt hat. Von der allem Wechsel unterworfenen Felseninsel der Fortuna heißt es im RR unter anderem:

V. 5936 *Toujourz se vest de fourme estrange,*
Car, quant ainsinc apert par air,
Les floretes i fait pareir
E come esteles flambeier,
E les erbetes verdeier
Zephirus, quant seur mer chevauche.
E quant Bise resoufle, il fauche
Les floretes e la verdure
A l'espee de sa freidure,
Si que la fleur i pert son estre
Si tost come el comence a naistre.

Und Prg. 11, 115 sagt:

La nostra nominanza è color d'erba,
Che viene e va, e quei la discolora
Per cui ella esce de la terra acerba.

Daß dies Bild in beiden Dichtungen in die Betrachtung über die Wandelbarkeit der Menschenschicksale eingefügt ist, läßt sich wohl kaum durch einen Zufall erklären.

Allerdings hat Jean de Meun, wie er so oft fremdes Gut verwendet, hier eine Stelle aus Alanus de Insulis, Anticlaudianus VII cp. 8, wörtlich entlehnt. Aber da wir Dante auch mit den anderen Zügen seiner

Digitized by Google

Fortuna vom RR abhängig sehen, so mag die französische Vorlage auch hier der Vermittler gewesen sein.

Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich bei der berühmten Commedia-Stelle über die Wertung des Adels:

Par. 16, 1 *O poca nostra nobiltà di sangue!*
und V. 7 *Ben se'tu manto che tosto racorce;*
Sì che, se non s'appon di dì in die,
Lo tempo va dintorno con le force.

Die gleiche freisinnige Auffassung ist schon im RR 18791 ff. mit allem Nachdruck vertreten:

Quel bien a il en gentillece?
Certes, qui son engin adrece
A bien la verité comprendre,
Il ne peut autre chose entendre
Qui bone seit en gentillece
Fors qu'il semble que la proece
De leur parenz deivent ensivre.
Souz cet fais deit cil toujourz vivre
Qui gentis on veaut resembler
S'il ne veaut gentillece embler.
etc.

Zwar auch schon Boethius, De consol. III pros. 6, hat diesen Gedanken ausgesprochen. Aber ebenso wie Dante die berühmte Boethius-Stelle vom verlorenen Glück für seine Francesca-Episode aus Albertus Magnus geschöpft hat (cf. meine Nachweisung Lit. Bl. für germ. und roman. Phil. 1927 Sp. 121), ebenso mag ihm auch die Stelle über den Adel aus zweiter Hand, durch den zeitgenössischen Franzosen, vermittelt worden sein.

Wiederum einen unverkennbaren Anklang bietet Inf. 11, 103:

Che l'arte vostra quella [natura], quanto puote,
Segue, come 'l maestro fa il discente,

an RR 16019 ff., wo es von der Kunst heißt:

Mais par mout ententive cure
A genouz est devant Nature,
Si prie e requiert e demande,
Come mendiant et truande,
Povre de science e de force,
Qui d'ensivre la mout s'esforce,

Digitized by Google

Que Nature li vueille aprendre
Coment ele puisse comprendre,
Par son engin, en ses figures,
Proprement toutes creatures.

Die Stelle des Inferno erscheint wieder als ein Extrakt des redseligen RR. Wenige Verse weiter bietet dann RR noch einen einzelnen eigenartigen Ausdruck, den wir bei Dante an einer ganz entfernten Stelle wiederfinden, für die sich aber doch ein unbestreitbarer Zusammenhang ergibt. Inf. 29, 136 stellt sich ein Fälscher vor:

Sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
Che falsai li metalli con alchimia:
E te dee ricordar, se ben t'adocchio,
Com'io fui di natura buona scimia.

Das weist unzweifelhaft auf RR 16029 zurück:

Si garde coment Nature euvre,
Car mout voudrait faire autel euvre,
E la contrefait come singes.

Wozu dann zur Unterstützung heranzuziehen ist, was RR weiterhin im gleichen Zusammenhang sagt, V. 16065:

Ou d'alkimie tant apreigne
Que touz metauz en couleur teigne,
Qu'el se pourrait anceis tuer
Que les espieces transmuer,
Se tant ne fait qu'el les rameine
A leur matire prumeraine.

Also gerade die Tätigkeit, in der sich Capocchio versucht hat.

An leichteren Berührungspunkten seien noch genannt:

die Erwähnung der Phönixsage Inf. 24, 106 ff. und RR 15977 ff., die ja freilich auch sonst überliefert war, Ovid, Met. XV, 392; Tacitus, Ann. VI, 28; Albertus Mg., Animal. XXIII Nr. 96;

die Erwähnung der IV. Ekloge Virgils als Prophezeiung Christi Prg. 22, 70 und RR 19169;

die Erwähnung des großen Jahres, das RR 16816 nach Albertus Mg., De coelo et mundo I, IV cp. 1 auf 36000 Jahre angibt (eigentlich müßten es 36525 sein als Vielfachheit der Sirius-Periode cf. meine Ausführungen über *magnus annus* in Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. VIII p. 9). Der gestirnte Himmel, sagt RR, kann nicht umhin,

Digitized by Google

Qu'il n'ait en trente e sis mile anz
Pour venir au point dreitement
Ou deus le fist prumierement,
Un cercle acompli tout entier,
Selonc la grandeur dou sentier
Dou zodiaque a la grant roe
Qui seur lui d'une fourme roe,

eine Vorstellung, die auch in der Commedia, zwar verschleiert, aber unzweifelhaft, einen großen Raum einnimmt. Cf. besonders Prg 20, 13; Par. 27, 142:

die Erwähnung der Harmonie der Sphären RR 16945:

Des cors dou ciel reflambeianz,
Par mi l'air ocurci raianz,
Qui tourneint en leur esperes,
Si con l'establi Deus li peres.
La font entr'aus leur armonies,
Qui sont causes des melodies
E des diversitez de tons
Que par acordances metons
En toutes manieres de chant.
N'est riens qui par celes ne chant.

Es ist der pythagoreische Gedanke, der, von Plato im Timaeus p. 36 ausgestaltet, von Aristoteles und, ihm folgend, von Albertus Mg., De coelo et mundo II, III cp. 10 verworfen, aber von Dante, Par. 1, 76 sehr wirksam beibehalten ist:

Quando la rota che tu sempiterni
Desiderato, a sè mi fece atteso
Con l'armonia che temperi e discerni.

Auch einzelne zweifelhafte Ausdrücke in der Commedia finden im RR ihre deutliche Erklärung. So das umstrittene *mirro*, in Par. 6, 48, *la fama che volentier mirro*, durch RR 10561

Ci se reposera Guillaumes
Li cui tombleaus seit pleins de baumes,
D'encens, de mirre e d'aloé,
Tant m'a servi, tant m'a loé,

was für die einzig verständige Deutung des Danteschen Ausdrucks: ehrfürchtig sorgsam aufbewahren, nun wohl den Ausschlag gibt.

Digitized by Google

Ebenso das *indico* in der Schilderung der blumigen Wiese, Prg. 7, 74, über das sonderbarerweise immer noch Zweifel bei den Kommentatoren bestehen, durch RR 892: *Ne flor jaune, n'inde ne blanche,* wo es sich gewiß um Indisch-Blau und nicht um Ebenholz handelt.

Schließlich finden wir noch bei Jean de Meun aus der antiken Welt, Sage und Geschichte, eine Fülle von Namen und anekdotischen Zügen, Minos, Cerberus, die Furien, Alecto, Tisiphone, Megaera, Medusa, Argus, Cacus, Myrrha, Icarus, Narcissus und Echo, dann Helden, Dichter und Philosophen und so fort, die uns vor Augen führen, in wie mannigfacher Beziehung der französische Polyhistor dem weltumfassenden Italiener vorgearbeitet und die Steine für den Bau der Commedia gebrochen und zugehauen hatte.

Diese ganze Musterung ist nur eine vorläufige: eine eingehende Prüfung des so umfangreichen RRs wird ohne Frage das Bild dieser Beziehungen noch vertiefen und erweitern. Aber schon was wir jetzt aufzuweisen vermögen, läßt klar erkennen, daß starke und zahlreiche Fäden vom RR zur Commedia hinüberführen und daß Vosslers Behauptung, der Einfluß des RR auf Dante »beschränke sich auf das Technische« (p. 429) ohne ernste sachliche Prüfung abgegeben ist.

Ebenso wie dem RR gegenüber beobachten auch, was den Fiore selbst angeht, die Gegner von Dantes Autorschaft die Kampfweise, daß sie den geistigen und künstlerischen Wert des Gedichtes herabzusetzen, das Werk als eines Dante unwürdig hinzustellen suchen und dessen unmoralischen Charakter mit allen Mitteln als einzig ausschlaggebendes Moment in den Vordergrund zu rücken bestrebt sind.

So schreibt Vossler (G. K. p. 351):

»Gegen Ende des 13. Jahrhunderts hat ihn (den RR) ein Florentiner, der sich als Ser Durante ausgibt, zu einer langen Reihe von Sonetten verarbeitet. Er hat gerade dem zweiten, frauenfeindlichen, unritterlichen und obszönen Teil den größeren Raum gegönnt. In diesem Ser Durante hat man unseren Dichter, dessen Vorname eine Abkürzung von Durante sein dürfte, erkennen wollen. Aber nicht nur philologische, sondern, ich dächte, auch menschliche Erwägungen sollten den Freund Beatricens vor solchen Zumutungen bewahren. Nicht, daß wir glaubten, zynisches Gebaren sei mit platonischer Liebe unvereinbar..... Aber mit Beatrice ist es

Digitized by Google

unvereinbar. Sie lebt nicht in der Phantasie allein, sondern auch im Herzen ihres Dichters.«[1]

Das ist Alles. Von einer Prüfung des Fiore auf seinen realen Wert findet sich hier keine Spur, ebenso wie Vossler in seiner Kritik meiner Fiore-Übersetzung jeder sachlichen Diskussion geflissentlich aus dem Wege gegangen ist.[2]

Borchardt wagt allerdings eine künstlerische Wertung des Fiore, aber wiederum ohne jede sachliche Begründung und in einem Tone, dessen plumpe Hemmungslosigkeit seine Verurteilung in sich selbst trägt. Es ist notwendig, von diesem neuen wissenschaftlichen Stil eine Probe zu geben. In der N. Z. Z. vom 30. 5. 26 schreibt Borchardt:

»Schreckliche Fügung des Schicksals! Durante=Dante! Also hat Dante vielleicht dies Zeug [den Fiore] geschrieben? in dies Zeug den Jehan von Meung übersetzt? Dante? den Jehan von Meung? in dies Zeug? . . . . . Darüber sind die Gedichte unversehens aus schlechtem Zeug zu herrlichen Leistungen geworden; und wenn man anfangs sich den Kopf kratzen mußte um für das neue Kukkucksei in Dantes Leben eine Jahreszahl und einen Platz zu bestim-

[1] Professor Vossler wirft mir in seiner Kritik den »Brustton« vor, mit dem ich »ja« sage. Aber er wird in meiner Beweisführung vergeblich nach einem Argument suchen, das mit ähnlich melodramatischer Subjektivität operierte, wie er hier und seine Mitstreiter in ähnlicher Weise immer wieder tun.

[2] Als Beweis, wie Professor Vossler nur an unfruchtbaren Formalien haftet, diene folgender Satz seiner Kritik: »Noch bedenklicher ist es, wenn er italienische Verse, auf die sich seine Beweisführung gründet, ausschließlich in eigener Verdeutschung, nicht im Urtext und nicht mit den vorhandenen Varianten gibt.« Dagegen ist zu bemerken: Bei den beiden im Vorwort in extenso gebrachten Sonetten, p. XIV und XV, schicke ich jeweils den Hinweis auf die Textausgabe der Società Dantesca voraus: Rime 99 und 29, womit ich mir eben diesen Text zu eigen mache und für mein Teil andere Lesarten ausschalte, ebenso ist weiterhin durch meine Darstellung jeder Zweifel über meine philologische Auffassung ausgeschlossen, so daß jede Beifügung des Urtextes nichts weiter als eine pedantische Überlastung gewesen wäre. Im übrigen ist aber aufs Nachdrücklichste darauf hinzuweisen, daß in den Anmerkungen jeweils der italienische beziehungsweise französische Text der in Betracht kommenden Stellen, erforderlichenfalls mit der Begründung der von mir gewählten Lesart gegeben ist. So drängt sich wieder die Frage auf, ob Herr Professor Vossler die Anmerkungen gelesen hat. Auch wäre es wohl die Pflicht des Kritikers gewesen, irgendwelche Nachweise zu bringen, wo denn durch die angeblichen Verstöße das Untersuchungsergebnis beeinträchtigt worden wäre.

Digitized by Google

men, so ist schließlich das Sich-Selbst- und andere -Belügen, — ich wähle kaltblütig das schärfste Wort —, so frech geworden, daß ein alter Dante-Krittler [der ehrwürdige d'Ovidio ist gemeint], ein Italiener, schreiben kann, wenn man dies hundsföttische Zeug nicht hätte, man müßte etwas derartiges konjizieren, divinieren, erfinden, um zwischen Dantes Doktrinallyrik und dem Stil der Commedia die Brücke zu schlagen. Das will ich meinen.«[1]

Diesem Paroxismus möchte ich entgegenstellen, was ein gewiß einwandfreier Gewährsmann, Parodi, selbst noch zweifelnd, gleichwohl schreibt (Prefazione seiner Fiore-Ausgabe p. V):

»*Ma premettiamo che, qualunque cosa si possa dire da chi non ha letto con attenzione o con le necessarie disposizioni l'operetta del vero o falso Durante, essa non è indegna di tenere un posto assai onorevole nella nostra più antica letteratura, che, per quanto l'autore abbia fatto tutto il possibile per infrancesare il suo bel fiorentino, un poema così caratteristicamente francese come il Roman de la Rose è diventato assai italiano; e che infine l'opera è pure riuscita notevolmente poetica, benchè di nuovo quasi a dispetto dell'autore.*«

Das schreibt der behutsame Parodi, gegen dessen Autorität doch auch die verbissensten Fiore-Gegner nichts werden einwenden können, und so bleibt diesen nur die Wahl, sich selbst den Lesern ohne *attenzione* oder ohne *le necessarie disposizioni* zuzuzählen.

Und eine ernste Prüfung des Fiore ergibt, daß er tatsächlich eine geistige Kraftleistung ist, eine vollkommen selbständige Schöpfung, die die ungefüge Masse seines Vorbilds, des RR, zwingt und beherrscht und zusammenfaßt und gliedert und mit sprühendem eigenen Leben erfüllt, freilich eine Improvisation, in leichtfertiger Stimmung aufs Papier geworfen zu Nutz und Frommen einer lustigen Companie, aber immer doch, wie man es einem Dante zutrauen kann, *a un Dante* (wie Parodi wieder sagt p. XII) *che abbia tirato via quasi per scherzo, di lena ma in fretta, alla brava, ora con sincera e luminosa gioia d'artista, ora annaspando, dormicchiando, impazientandosi,* und immer wieder, setzen wir hinzu, durch den kühnen

[1] Ich wiederhole, was ich im Giornale Dantesco schon über Borchardts Kampfweise ausgesprochen habe: Mit solch blind wütenden Keulenschlägen trifft man niemanden als sich selbst. Ohne Bild gesprochen: Man kann seine eigene Reputation und die der Sache, die man führt, nicht schwerer schädigen, als es Borchardt mit diesem sich überschreienden Schelten getan hat.

Digitized by Google

Schwung und die scharfe Stoßkraft den Adler verratend, der bestimmt war, seinen Flug über alles andere Federvolk empor zu nehmen.

Einige Sonette mögen als Probe hier stehen, und ich setze Urtext und Übersetzung gegenüber, um den Leser selbst urteilen zu lassen, ob Vosslers Vorwurf zutrifft, ich habe mich »durch die schöne Aufgabe locken lassen, einer langen Reihe von Sonetten in gutem Deutsch des 20. Jahrhunderts die edlen Dantesken Allüren zu verleihen, die sie im Italienischen des 14. Jahrhunderts nicht haben«.[1] Auch meine Übersetzung ist ein integrierender Bestandteil meiner Beweisführung, und darum kann auch Vosslers wohlberechneter Angriff auf dieselbe nicht übergangen werden:

Nr. 28. Die Veste, darin Bellaccoglienza verwahrt wird.

Gelosia fece fondar un castello	Die Eifersucht ließ bauen eine Veste
Con gran fossi dintorno e barbacani,	Mit großen Gräben rings und Außenmauern,
Chè molto ridottava uomini strani,	Daß ihr die Wohnstatt sicher möge dauern.
Sì facev'ella que' di su' ostello.	Denn sorglich dachte sie der üblen Gäste.
E nel miluogo un casser fort'e bello,	Aufführen ließ sie mitten in dem Neste
Che non dottava assalto di villani,	Den Bergfried, stark und schön, zum Trutz den Lauern,
Fece murare a'mastri più sovrani	Von allermeisterlichsten Steinbehauern
Di marmo lavorato ad iscarpello.	In Marmelstein gemeißelt auf das beste.

[1] Der ganze Ton dieses Schlußpassus der Vosslerschen Kritik bekundet, daß dieselbe ohne die lautere Seelenruhe geschrieben ist, die für jedes klare, gerechte Urteil die unerläßliche Voraussetzung bildet. Wenn er aber schließlich, zum letzten Trumpf, mich »nachsichtig lächelnd« als »Monsieur Josse« anredet, so bin ich geneigt, das Bild des Juweliers, wenn auch nicht des Molièreschen, zu akzeptieren: Es handelt sich in der Tat um Edelsteine, die ich lediglich frisch aufgeschliffen habe und die ich mit gutem Gewissen anpreisen darf, weil ich deren Wert zu erkennen wußte, den richtig einzuschätzen, Andere offenbar der erforderlichen Edelsteinkunde ermangeln.

Digitized by Google

E sì vi fece far quattro portali
Und in dem Mauerring vier Tore saßen

Con gran torri di sopra imbertescate,
Mit Türmen, drüber Brüstungen sich hoben:

Ch'unque nel mondo non fur fatte tali;
Noch keine sah die Welt von solchen Maßen.

E porte caditoie v'avea ordinate
Wurflöcher auch noch ordnete sie droben,

Che venian per condotto di canali:
Dem Dienst bestimmt als Pech- und Wassernasen;

L'alte'eran tutte di ferro sprangate.
Sonst all verwahrt mit Klammern und mit Kloben.

Nr. 44. Werbung der Vernunft um den Liebenden.

Quel Socrato, dond' i' ti vo parlando,
Der Sokrates, von dem ich dir erzähle,

Sì fu fontana piena di salute
War Quelle, draus ein Strom des Heils entsprang,

Della qual derivò ogne salute,
Aus deren Borne jeder Segen drang,

Po' ched e' fu del tutto al me' comando.
Weil mir er einzig lebte zu Befehle.

Nè mai Fortuna nol gì tormentando:
Und niemals schien's, daß ihn Fortuna quäle,

Non pregiò sue levate nè cadute;
Nicht fragte er, ob Auf- ob Niedergang,

Suo' gioie e noie per lui fur ricevute,
Ihr Freud und Leiden nahm er in Empfang;

Nè ma' su' viso non andò' cambiando.
Doch strahlte wandellos sein Blick die Seele,

E bene e mal mettea in una bilanza,
Und Gut und Schlimmes wog er einer Wage,

E tutto là facea igual pesare
Und beide Schalen hielt er gleichgestellt

Sanza prenderne gioia nè pesanza.
Und nahm daraus nicht Freude und nicht Klage.

Per Dio, chede' ti piaccia riguardare
So wolle Gott denn, daß es dir gefällt,

Digitized by Google

Al tu' profitto e prendim'ad amanza!
Più alto non ti puo' tu imparentare.

Zu fragen, was dir frommt: nimm mich als Traute,
Weil höher noch kein Ehebund sich baute.

Nr. 101. Aus Falsembiantes Selbstschilderung.

I' sì so ben per cuor ogne linguaggio,
Le vite d'esto mondo i'ho provate;
Ch'un'or divento prete, un'altra frate,
Or prinze, or cavaliere, or fante, or paggio.
Secondo ched i'veggio mi'vantaggio,
Un'altr' or son prelato, un'altra abate:
Molto mi piaccion gente regolate,
Chè co llor cuopro megl io il mi' volpaggio.
Ancor mi fo romito e pellegrino,
Cherico e avvocato e giustiziere,
E monaco e calonaco e bighino;
E castellan mi fo e forestiere
E giovane alcun'ora e vecchio chino:
A brieve motti, i' son d'ogni mestiere.

Ich rede jede Sprache, die ihr sprecht.
In jedem Kleid hab ich die Welt durchtrabt.
Zu Mönch und Priester bin ich gleich begabt,
Zu Fürst und Ritter, Knapp und Edelknecht.
Wie mir's für meinen Vorteil dünkt gerecht,
Bin einmal ich Prälat, dann wieder Abt.
Am liebsten hab ich Ordenstracht gehabt.
Die deckt am besten zu mein Fuchs-Geschlecht.
Bald bin ich Klausner und bald Pilgersmann,
Bald Schreiber, Rechtsanwalt, Gerichtsstatthalter,
Ein Frater, Pater, Bettelbruder dann,
Bald werd' ich Förster und bald Schloßverwalter,
Heut jung und morgen ein gebeugter Alter:
Kurzum, ich treibe, was man treiben kann.

Nr. 150. Aus den Lehren der Alten.

Molto mi dolea il cuor quand'i' vedea

Herzweh war mir's, zu seh'n, daß sich verlören

Digitized by Google

Che l'uscio mio stava in tal soggiorno!
Die Knaben all von meiner Türe Spalt.

Che vi solea aver tal pressa 'ntorno
Sonst hatte solch Gedräng sich dort geballt,

Che tutta la contrada ne dolea;
Daß sich das ganze Viertel wollt' empören.

Ma quanto a me, e'non me ne calea,
Doch meinesteils ließ ich mich drum nicht stören.

Chè troppo più piacea loro quel torno;
Denn so sehr lockte sie der Aufenthalt

Ch'i'era allora di sì grande attorno
Und ich war damals solcher Wohlgestalt,

Che tutto quanto il mondo mi'parea.
Als sollte mir die ganze Welt gehören.

Or convenia che di dolor morisse,
Dann aber wollt' ich sterben auch vor Harm,

Quand'i' vedea que' giovani passare,
Als ich vorübersah die Burschen schreiten.

E ciaschedun parea che mi schernisse.
Und jeder schien mir Spott nur zu bereiten.

Vecchia increspata mi facean chiamare
Und »runzelige Alte« rief der Schwarm,

A colu' solamente che giadisse
Und grad am lautsten Jener, der vor Zeiten

Più carnalmente mi solea amare.
Am brünstigsten mich nahm in seinen Arm.

Nr. 183. Vom Selbstbestimmungsrecht der Frau.

Da l'altra parte elle son franche nate;
Dagegen steht, daß Frauen frei geboren

La legge sì le tra' di lor franchezza,
Und erst Gesetz die Freiheit ihnen raubt,

Dove natura per sua nobilezza
Wofür Natur ihr adeliges Haupt,

Le mise, quando prima fur criate.
Seit sie geschaffen worden sind, erkoren.

Or l' ha la legge sì condizionate
Nun hat sie das Gesetz so ganz verloren

Digitized by Google

Ed halle messea sì gran distrezza	Und hat in solche Drangsal sie geschraubt,
Che ciascheduna volontier s'adrezza	Das jede kühn zu trachten sich erlaubt
Come tornar potesse a franchitate.	Zurück zur Freiheit, der sie zugeschworen.
Vedi l'uccel del bosco quand' è 'n gabbia:	Schau an, des Waldes Vogel hinterm Gitter:
E' canterà di cuor, ciò vi fi' avviso,	Von Herzen singt er, euer Herz zu reizen.
Ma no gli piace vivanda ch'egli abbia;	Doch biet ihm Futter: jedes schmeckt ihm bitter.
Chè natura in franchezza l' ha si miso	In Freiheit heißt Natur ihn Flügel spreizen.
Che giorno e notte de l'uscirne arrabbia,	Gern bräch er Tag und Nacht die Stäb' in Splitter.
Non avrà tanto miglio o grano o riso.	Trotz aller Hirsekörner, Reis und Weizen.

Ein nicht voreingenommenes Urteil wird zugeben müssen, daß die Übertragung keineswegs schönfärbt, sondern sich ehrlich bemüht, das Original wiederzugeben und auch den manchmal lässigen Ton, wie in Nr. 101, keineswegs zu vermeiden. Einen Beweis seiner Behauptung ist Vossler auch hier schuldig geblieben.

Ein Haupteinwand gegen die Möglichkeit, Dante den Fiore zuzuschreiben, wird schließlich noch in dem Umstand gefunden, daß die Sprache des Fiore mit »undanteschen« Französismen und »undanteschen« Formwörtchen durchsetzt, in Versbehandlung, Satzbau und Wortschatz »undantesch« sei. Aber »undantesch«, der Begriff ist ebenso schwer zu fassen, wie das Wort auszusprechen. Was ist überhaupt »dantesch«? Der Dante der Vita nuova? oder der Steinkanzonen? oder der Forese-Sonette? oder des Inferno? oder des Paradieses? Was Wortschatz, Satzbau, Versbehandlung und Formwörtchen betrifft, so können wir auf das Obengesagte verweisen, daß der Fiore als eine Improvisation, als flüchtiges Produkt einer leichtfertigen Stimmung einer leichtfertigen Epoche zu betrachten ist, was sich selbstverständlich und vorzüglich in der ganzen Ausdrucksweise, in seinem Stile spiegeln wird. Denn *le style c'est l'homme*, und der Mensch ist kein Petrefakt, sondern ein Or-

Digitized by Google

ganismus, der sich entfaltet und gestaltet und umgestaltet bis zu seinem letzten Atemzug.

Was aber speziell die Gallicismen angeht, so handelt es sich auch hier nur wieder um ein Mehr oder Minder. Daß noch der Dante der Commedia keineswegs der Gallicismen sich enthielt, ist unbestreitbar. Ich gebe hier einige Belege, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, und verweise auf Parodi, Bull. della S. D. III p. 94, 100 f., 145. Auch Blanc, Scartazzini, Barbi-Casini, Torraca geben Nachweise.

Inf. 1, 42. *a la gaetta pelle.* »*alla per dalla a modo francese*« (Torraca)
„ 5, 46. *lai*, fr. *lai.*
„ 6, 34. *adona* (auch Prg. 11, 19), prov. *adonar*, fr. *s'adonner* cf. Detto d' A. 40. (Parodi, Bull. della S. D. XV. p. 77).
„ 10, 36. *dispitto.* Parodi, p. 94, hält es für Gallicismus. cf. auch Fiore 95 [6], *dispittose*, RR *despit* V. 12905 und öfter.
„ 11, 58. *lusinghe*, fr. *losenge* (auch Inf. 18, 125; Prg. 1, 92).
„ 12, 46. *s'approccia* (auch 23, 48; Prg. 20, 9), fr. *approcher.*
„ 13, 151. *giubbetto*, fr. *gibet.* Auch Fiore 50 [10] hat *giubbetto.*
„ 16, 25. *visaggio*, fr. *visage.*
„ 23, 95. *villa* (auch Prg. 15, 97), fr. *ville.*
„ 26, 29. *vallea* (auch Prg. 8, 98), fr. *vallée.*
„ 28, 37. *accisma*, fr. *acesmer* (RR 576, 813, 3450) cf. Parodi p. 95.
„ 29, 49. *insembre*, fr. *ensemble.* Parodi p. 135 ist zweifelhaft.
„ 30, 102. *Croia*, prov. *croi.* cf. Parodi p. 151.
„ 31, 110. *dotta*, fr. *doute* (RR 2012 und öfter). Parodi p. 145 ist zweifelhaft.

Prg. 20, 48. *giuggia*, prov. *jutja*, fr. *juge.*
„ 20, 86. *fiordaliso* (auch Prg. 29, 84), fr. *fleur de lis.*
„ 28, 94. *diffalta* (auch Par. 9, 52), fr. *défaut.*
„ 29, 82. *diviso*, fr. *deviser* (RR 772 und öfter) cf. auch Fiore 57 [8].
„ 29, 147. *brolo*, fr. *breuil* (dtsch. Brühl) cf. Blanc und Parodi p. 149.
„ 30, 43. *rispitto*, fr. *répit*, cf. Parodi p. 94. Fiore 60 [5] hat *respittar*, RR *respit* V. 12906 und öfter.

Par. 6, 118. *gaggi*, fr. *gage.*
„ 7, 69. *imprenta:* Par. 7, 109 *imprentare* (beide öfter), fr. *empreinte.*
„ 14, 27. *ploia* (auch Par. 24, 91), prov. *ploja*, fr. *pluie.*
„ 20, 14. *flailli.* Das fremdartige Wort wird von Parodi p. 145

Digitized by Google

und Bull. 23, p. 63 (cf. auch Blanc) gewiß mit Recht vom fr. *flavel* hergeleitet.

Par. 20, 97. *sobranza* (auch Par. 23, 35), prov. *sobransar*.

„ 25, 9. *cappello*, fr. *chapel* (RR 9781 und öfter), cf. auch Par. 32, 72.

„ 26. 132. *abbella*, prov. *abelis* (cf. Prg. 26, 140). Fiore 1 [2] und 91 [6] verwendet *abbellire* im gleichen Sinn von »gefallen«, ebenso RR *abelir* V. 116 und öfter.

Das ist eine gar nicht zu unterschätzende Reihe, namentlich auch in Anbetracht der Anklänge an RR und Fiore.

In diesem Zusammenhang fällt auch die Tatsache ins Gewicht, daß Dante Prg. 26, 140 den Arnaut Daniel provençalisch sprechen läßt, wobei überdies hervorzuheben ist, das diese provençalischen Verse, wie Fl. Pellegrini, Bull. della S. D. II p. 212, sich ausdrückt, *una forte patina francese* aufweisen. Und nicht minder käme in Betracht die Canzone *Aï faux ris*, wenn dieselbe, wie es wahrscheinlich ist, von Dante stammt (cf. Vossler, G. K. p. 435; Wiese, D. Lyr. Ged. p. 34), die nach dem Vorbild des provençalischen Descort künstlich aus drei Sprachen gemengte Liebesklage, wobei wiederum die mit den lateinischen und italienischen Versen zusammengestellten provençalischen stark französisch gefärbt erscheinen.

Wenn man nun ferner erwägt, daß Dante in der Zeit, die für die Abfassung des Fiore in Betracht kommt, keineswegs die streng beherrschte sprachliche Zucht besessen zu haben braucht, die ihn als Dichter der Commedia auszeichnet, und des weiteren, daß er, bei der improvisatorischen Umschmelzung des RR in sein Toskanisch, in seiner französichen Vorlage ständig die Versuchung gegenwärtig hatte, Wörter und Wendungen aus der schwesterlich vertrauten *langue d' oïl* in seine *lingua del sì* aus Lässigkeit herüberzunehmen, so zergeht dies mit so viel Wichtigkeit aufgetürmte Hindernis, wie eine Schneeschanze bei Tauwetter, zu Wasser.

Wir müssen uns immer wieder vor Augen halten: Dante als Dichter des Fiore ist nicht mehr der Dichter der Vita nuova und noch nicht der Dichter der Commedia. Er ist leichtfertig, ruchlos, ohne Ehrfurcht. Aber ist das ein Grund, die Autorschaft Dantes unmöglich zu machen? Hat nicht Dante gerade in jener Zeit, die für den Fiore in Betracht kommt, auch den Sonettenstreit mit Forese ausgefochten? Und wer von uns hat nicht beim ersten Lesen jener Tenzone ein

Digitized by Google

erschütterndes Befremden erlebt, daß der Dichter der Göttlichen Komödie diese rohen Späße geschrieben haben sollte? Und doch hat sie Dante geschrieben. Die ganze innere Hilflosigkeit der Gegner offenbart sich, wenn ein Hauptwortführer derselben, Farinelli (Dante e la Francia I p. 28), den gefährlichen Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen dem Sonettenkampf gegen Forese und dem Fiore mit dem törichten Sorites zu entkräften sucht, die drei leichtfertigen Sonette Dantes im Sonettenkampf seien nicht erstaunlich, es wäre auch nicht erstaunlich, wenn Dante noch zehn weitere dergleichen Sonette geschrieben hätte, ja selbst dreißig, aber 235 (soll heißen 232) sei zu viel! Ich denke, das bedarf keiner Widerlegung, und es bleibt nur unverständlich, wie ein so durchaus nichtiges Argument mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit geltend gemacht und wie dafür von ernsten Gelehrten Beachtung und Anerkennung gefordert werden kann.[1]

Ebenso auffallend und bezeichnend für die Kampfweise der Gegner ist der völlige Mangel an psychologischer Einsicht, wenn der größte Nachdruck darauf gelegt wird, der »Freund Beatricens«, die nicht nur in seiner Phantasie, sondern auch in seinem Herzen gelebt habe, (wie Vossler in der oben angeführten Stelle sagt. Auch Davidsohn, Gesch. von Fl. IV[8] p. 198 spricht sich ähnlich aus) könne unmöglich den Fiore geschrieben haben. Als wenn es nicht ein tief in der Menschenseele begründeter, immer wieder beobachteter Vorgang wäre, daß die himmlische Liebe jählings und gründlich in die irdische umschlägt, daß der Jüngling, der in duftverhangenem Früh-

[1] Hierher gehört der von Vossler gegen mich erhobene Vorwurf, daß ich die Gegner von Dantes Autorschaft am Fiore, Farinelli, Benedetto, Zingarelli, Torraca geflissentlich ignorierte. Das widerspricht wiederum schlechterdings den Tatsachen. Ich nenne sie freilich nicht mit Namen, ebenso wie es Parodi vernünftigerweise nicht tut (Prefazione p. VIII: *Altri, con altrettanta sicurezza, si rifiutano di credervi. Per questi, se vogliamo provarci in parte a riassumere, in parte a indovinare le obbiezioni etc.*). Aber ich bezeichne sie klar und charakterisiere die Art ihrer Einwände, p. XII, und soweit die Einwände sachlich sind, mache ich sie im weiteren Verlauf meines Vorworts zum Gegenstand meiner Erwägungen, was unschwer Punkt für Punkt festzustellen ist, wie sich auch gerade aus der Widerlegung ihrer Argumente zum guten Teil der Beweis für Dantes Autorschaft aufbaut. Nur die bei all diesen Gegnern immer wieder hervortretenden gefühlsmäßigen Argumente sittlicher Entrüstung, *ardenti di nobile sdegno*, wie Benedetto von Farinelli rühmt, sind von mir, wohlüberlegt, unbeachtet gelassen worden, weil sie in der Tat wissenschaftlich kein Gewicht haben, leere Spreu sind.

Digitized by Google

lingsahnen geschwärmt und den Himmel offen gesehen hat, mit einem Mal, durch einen äußeren oder inneren Anstoß, aus seinem Traum geweckt, aus seinem Himmel gestürzt, sich auf der Erde umzusehen beginnt, sich auf sein irdisch Teil besinnt und seine in der Zeit seiner heiligen Ekstase akkumulierten Spannungen in derber unbändiger Sinnenlust verströmt und verschleudert. Es sollte doch nicht nötig sein, eine solche alltägliche Erfahrung umständlich aufzuweisen, in einer sachlich geführten Diskussion wenigstens nicht.

Um so mehr, als Dante selbst in der Commedia sich unumwunden zu jener Zeit des Irregehens, der Untreue an seiner heiligen Jugendliebe nachdrücklich bekennt: durch die Erzählung vom finstern Wald zu Eingang des Inferno, durch seine reuige Rückerinnerung bei der Begegnung mit Forese auf dem Sims der Schlemmer, durch seine Zerknirschung Beatricen gegenüber auf der Höhe des Fegebergs, wo zudem Beatrice diese Verirrung ausdrücklich auf die Zeit nach ihrem Hinscheiden festlegt:

Doch als ich auf des zweiten Alters Schwelle
Und heimging, hat sich Der von mir gekehrt
Und Anderes gesetzt an meine Stelle.

Und auch der psychologische Grund für die Größe seiner Verirrung wird klar ausgesprochen:

Doch um so wilder und verderbter schafft
Den Acker schlechte Saat und schlechte Pflege,
Je reicher er an guter Bodenkraft.

Das fügt sich alles zu einer festen Kette zusammen.[1]

[1] Diese gespielte Entrüstung für Dantes sittliche Unantastbarkeit ist um so befremdlicher, als Herr Borchardt selbst in seiner »Einleitung in die Vita Nova« (Epilegomena zu Dante I, Berlin 1923) den jungen Dante ganz anderer, weitaus schwererer Dinge, und zwar ganz ohne Grund, beschuldigt. Herr Bochardt hat dort die sonderbare nagelneue Ansicht aufgestellt, daß dieses Jugendwerk Dantes, die Vita nuova, durch und durch unwahr sei, einen schlechtverschleierten seelischen Bankrott Dantes schon zu Lebzeiten Beatricens darstelle, »eine zu Zwecken geschriebene Verteidigungsschrift« sei, »die Apologie einer heftig angegriffenen Lebensführung, in einem Momente geschrieben, in dem nur noch die Bravierung sich praktischer Bedrohungen praktischer Pläne und Absichten Dantes, bürgerlicher Ambitionen und Laufbahnsfragen zu erwehren versprechen konnte« (p. 55). Ein Gedanke, so verschroben, wie der Stil, in dem er ausgesprochen ist. Borchardt spürt in seinen psychologisch bohrenden und verbohrten Maulwurfsgängen dem jungen Dante einen solchen Wust von Armseligkeiten, Unwahrhaftigkeiten, Charakterlosigkeiten auf, daß, wenn die Beschuldigung wahr wäre, eine so verdorbene,

Digitized by Google

Auch die zeitliche Einreihung in Dantes Leben ergibt sich ohne Schwierigkeiten, wie ich im Vorwort meines Fiore p. XXIV des Näheren dargelegt habe, auch wieder ohne bei den Gegnern Beachtung zu finden. Am meisten hat es für sich, die Zeit um 1295 anzunehmen, da Forese noch lebte, da Betto Brunelleschis lustige Gesellschaft ihr Wesen trieb, da Dante nach den Ratsprotokollen an dem öffentlichen Leben seiner Vaterstadt teilzunehmen begann (cf. Bull. della S. D. VI. 233ff.) und seine Vermögenverhältnisse in die Unordnung gekommen sein müssen, die uns die Schuldurkunden von 1297 als tatsächlich vorhanden erweisen.

Die Möglichkeit, daß Dante in einer gewissen Epoche seines Lebens den Fiore geschrieben habe, wird hiernach von objektiv Urteilenden nicht bestritten werden können. Wenden wir uns nun zu den positiven Argumenten für Dantes Autorschaft, so steht in erster Linie

---

verkommene, heimtückisch feige Seele sich nun und nimmer zu der freien Lauterkeit der Commedia aufgeschwungen hätte. Und zudem hätte Dante ja dann auch noch das Werk seiner Läuterung, die Commedia, mit einer großen Lüge vergiftet. Wie kann der auf der Höhe des Fegebergs zur Läuterung reife, in Reue zerknirschte Dante im höchsten Augenblick seiner Sühne die Lüge aufrechterhalten, die klägliche Heuchelei, die nach Borchardts Fiktion die Vita nuova gewesen wäre, als ein Wandeln auf rechtem Wege darzustellen? Denn nach dem bestimmten Wortlaut jener großen Reue-Szene will Dante sein Irregehen erst nach dem Hinscheiden Beatricens erfolgt wissen. Borchardts Hypothese ist so ungeheuerlich und unmöglich, daß man sich fragt, ob er denn die moralische Tragweite seiner Behauptung zu ermessen vermag. Der Dante der Vita nuova und der Dante der Commedia samt der Gestalt der Beatrice müssen unangetastet bleiben, wenn nicht die ganze Welt Dantes uns in Trümmer gehen soll. Zwischen der Vita nuova und der Commedia liegt Dantes Irregehen im finstern Wald. Aber an der inneren Wahrheit der Vita nuova haben wir festzuhalten und ebenso an der Wahrhaftigkeit der Worte Beatricens im Garten Eden: bis zu ihrem Tod war Dante *in dritta parte volto*. Und damit ist eben das Hirngespinst des moralischen Zusammenbruchs des Dante der Vita nuova ausgeschlossen. — (Cf. mein Referat über »Dante-Literatur«, Deutsche Viertelj.-Schr. für L.W. und G. G., 1924, II, p. 863 und Walter Küchlers Aufsatz »Zum Verständnis von Dantes Vita nuova«, Die neueren Sprachen 1925, XXXIII, p. 88.)

Für Borchardts Willkür bezeichnend ist es, wie von ihm Guido Cavalcantis Rüge-Gedichte zum Haupt-Argument vergewaltigt und entstellt wird. Der Schluß dieses Sonetts lautet:

Se'l presente sonetto spesso leggi,
Lo spirito noioso che t'incaccia
Si partirà da l'anima invilita.

Und Herr Borchardt paraphrasiert es, wie folgt (p. 87):

Digitized by Google

die Tatsache, daß sich der Verfasser des Fiore an zwei Stellen, Son. 82 und 202 *Durante* nennt, was nichts weiter ist als die vollkommenere Form für *Dante*, wie *Beatrice* für *Bice*. Auch dieser Punkt ist eingehend in meinem Vorwort besprochen (p. XII f.). Aber da die Gegner ihre Angriffe immer wieder gegen diesen *Durante* richten und mit besonderem Nachdruck gegen den *Ser Durante*, so können wir uns nicht der Aufgabe entziehen, diese Frage noch einmal näher zu beleuchten.

Borchardt schreibt (N. Z. Z. 30. 5. 26):

»Der Verfasser nennt sich selber; wo das französische Gedicht seine Autoren nennt, steht hier ‚Ser Durante'; das mag, oder das mag nicht, heißen, daß er einer der reimenden Notare der Zeit ist, — in den Kreisen solcher hat man ihn auf alle Fälle zu suchen.«

Das ist reichlich unklar ausgedrückt. Doch weiterhin spricht Borchardt noch einmal von »seinen Kollegen vom Notarpult«.

Davidsohn, Gesch. IV[8] p. 180 und 198 nebst Anmerkungen, betont ebenfalls nachdrücklich den Notar Ser Durante und bemüht

»‚Wenn du gegenwärtiges Sonett häufig liesest' — man atmet auf, man hofft auf ein Wort, das noch einen Ausweg läßt: da ist es ja: ‚so wird der garstige Geist, der dich besessen hat' — also wenigstens noch eine Scheidung zwischen dem menschlich-geistigen Wesen und seiner vorübergehenden Besessenheit — aber wie? ‚— abfahren von der gemein gewordenen Seele'. Also nein; am Schlusse drückt der bleibende Stempel der letzten Worte sich in das noch schwimmende Wachs. Mit den Worten *Anima invilita* hat Guido Cavalcanti Dante Alaghieri aus seinem Leben gemerzt.« Ein höchst merkwürdiges Beispiel, wie man sich an seinen eigenen Worten und seiner vorgefaßten Meinung berauschen kann, so daß man überhaupt nicht mehr erfaßt, was geschrieben da steht, und weiß für schwarz ansieht. Wer Italienisch versteht und obige Verse ruhig betrachtet, für den besagen sie niemals etwas anderes, als wie ich sie in meinem Vorwort übersetzt habe:

Doch liesest du dir fleißig dies Gedicht,
So wird der böse Geist, der jetzt dich plaget,
Ausfahren von der klein gewordnen Seele.

Es ist also niemals eine schroffe Absage, ein absichtlich durch verletzende Worte herbeigeführter Bruch mit dem moralisch und gesellschaftlich verloren gegebenen Dante, sondern lediglich eine eindringliche Ermahnung, eine straffe Moralpredigt an den jüngeren in die Irre gegangenen Freund, aber mit der ganz unzweifelhaft ausgesprochenen Hoffnung, daß der böse Geist, nach fleißigem Lesen des, als eine Art Beschwörung gedachten, Gedichts, wieder von ihm ausfahren, seine Seele also aufhören wird, *invilita* zu sein. Eine solche Umprägung des klaren Wortverstands, wie sie Herrn Borchardt hier beliebt hat, ist doch nicht angängig und wird auch durch die von anderer Seite ihm als mildernder Umstand

Digitized by Google

sich eingehend mit der Widerlegung, Dante habe niemals den Titel »*Ser*« führen können. Auch Farinelli l. c. p. 26 operiert mit dem Ser Durante, insbesondere auch Zingarelli, Dante, p. 68 f.

Nun haben wir aber den merkwürdigen Umstand festzustellen, daß an der ersten und wichtigsten Stelle des Fiore, wo Durante genannt wird, Son. 82 (sie entspricht genau der Stelle im RR 10561 ff., wo dessen beide Verfasser Guillaume de Lorris und Jean de Meun in längerer Ausführung genannt, sozusagen vorgestellt werden), der Titel *Ser* — überhaupt nicht steht. Die Stelle lautet, V. 9, in der Anrede Gott Amors an die Barone:

Chè pur convien ch'i' soccorra Durante.

Diese Tatsache ist so merkwürdig, daß man fast versucht ist anzunehmen, zu Ehren der Ehrlichkeit der Gegner, daß sie diese entscheidende Stelle selbst gar nicht gelesen haben, sondern nur eine erste unverantwortliche Behauptung ungeprüft (was ja öfter vorkommt, als andächtige Leser meinen) nachschreiben. Sonst hätten sie doch, nach wissenschaftlichen Grundsätzen, nach der »guten

zugebilligte dichterisch willkürliche Phantasie vor dem Forum der Wissenschaft nicht mehr entschuldigt.

Um so erstaunlicher ist es, daß Professor Vossler, der mir gegenüber die Rolle des Wächters der guten Sitte der Philologie bis zur Unduldsamkeit urgiert, die gegen jede wissenschaftliche Kritik verstoßenden Ungereimtheiten Borchardts höchst beifällig aufnimmt. In seiner G. K. p. 349 f. begrüßt er Borchardts Hypothese als »beachtenswerten, ansprechenden und geistvollen Versuch, die ‚Vita nuova' als eine aus gesellschaftlicher Notlage hervorgegangene Schrift zu erklären«, und wenn er auch in der Anmerkung seiner Zustimmung, wie er das auch sonst liebt, einen unbestimmten Vorbehalt beifügt, so glaubt er doch, »es nicht ohne weiteres von der Hand weisen zu dürfen«, in der Vita nuova »eine Selbstverteidigung des jungen Dichters« zu sehen, »der in einem vornehmen, literarischen und galanten Kreis befreundeter Damen und Herren seine Ehre retten, sein gesunkenes Ansehen wieder heben wollte«. Man ist versucht, an den Text eines Film-Dramas zu denken, und die Hypothese steht auch auf dem Niveau dieses Geschmacks.

Wir haben hier also den merkwürdigen Widerspruch vor uns, daß die beiden Kritiker, die meinem Fiore-Buch gegenüber mit vereinten Kräften einen Sturm sittlicher Entrüstung zum Schutz ihres heiligen Dichters inszenieren, ihrerseits selbst in der unbesonnensten Weise ihn aufs Grundloseste einer Schuld verdächtigen, die nun wirklich in der Tat mit der moralischen und künstlerischen Wahrheit seiner beiden edelsten Werke unvereinbar ist. — (Davidsohn steht auch in dieser Frage mit Vossler auf Borchardts Seite, schreibt diesem namentlich auch ungeprüft nach, Guido Cavalcanti habe Dante mit jenem Sonett »den Verkehr aufgesagt«, Gesch. von Flor. IV. 3. Teil p. 150, 197, Anm. p. 39, wie er

Digitized by Google

Sitte der Wissenschaft« würde Vossler sagen, diesen erheblichen Umstand nicht unerwähnt lassen dürfen.

Wo der Name Durante das zweitemal vorkommt, tritt er allerdings mit dem Titel *Ser* auf. Aber wie ist da der Zusammenhang? Das Sonett des Fiore, 202, entspricht genau den Versen des RR 14774 bis 14800 und dazu 14816 und 14817. Aber hier bringt der RR keinen Eigennamen, der Fiore bringt ihn als Schluß-Pointe. Die beiden letzten französischen Vers lauten: e

Mais il m'avint tout autrement.
Mout remaint de ce que fos pense.

Die entsprechenden des Fiore:

Ma spesso falla ciò che'l folle crede:
Così avvenne al buon di ser Durante.

Der Liebende glaubt sich am Ziel seiner Wünsche; aber es steht ihm noch ein schwerer Rückschlag bevor. Diese Situation wird als allgemeine Erfahrung, als Sprichwort ausgesprochen und vom Dichter des Fiore wieder überraschend ins Persönliche zugespitzt:

Doch oftmals täuschet, was die Torheit glaubt.
So ging's auch unsrem guten Herrn Durante.

---

denn, bei allem Verdienst seines Lebenswerks als staunenswerter Fundgrube zur toskanischen Geschichte, in seinen Streifzügen auf das Gebiet der Dante-Forschung oft die Sicherheit des Sachverständigen vermissen läßt und in die Irre gerät.)

Herr Borchardt ist erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit als Dante-Arbeiter in die Öffentlichkeit getreten. Ich habe 1924 in der Deutschen Viertelj.-Schr. für L.W. und G. G. II p. 862f. in meinem Dante-Referat Anlaß genommen, ihn, der damals zuerst in meinen Gesichtskreis trat, freundlich willkommen zu heißen, weil mir seine archaisierende Übersetzung der Commedia trotz ihrer fremdartigen Eigenwilligkeit und ihrer zahlreichen Verstöße einen ersprießlichen Weg einzuschlagen schien. Vor einigen Gefahren, die am Wege drohten, glaubte ich warnen zu müssen. Seine völlig verfehlte neue Auffassung der Vita nuova habe ich damals bereits, schonend, aber entschieden, abgelehnt. Eine Wendung in seinem jetzigen Vorstoß gegen Schluß: »Und das sollten selbst die wissen, die sich noch so stellen, als dürfte man meine Arbeit ignorieren, und doch mitreden«, deutet darauf hin, wo die Quelle seines Grolls zu suchen ist, dem er mit der ungebärdigen Laune eines Kindes Ausdruck gibt. Borchardts Commedia-Übersetzung und seine Epilegomena bezeichnen zwei scharf sich trennende Wege. Wenn er den zur Linken einschlägt, wie es nach seiner Fiore-Kritik den Anschein hat, so wird seinem Namen in dem wahren deutschen Dante-Tempel keine Ehrentafel aufzuhängen sein.

Digitized by Google

Wer spürt in dieser feierlichen Sentenz mit dem lustigen Schluß nicht die Schelmerei und Selbstverspottung? Zum Überfluß bietet der Fiore noch zwei ganz gleichartige Fälle der Verwendung des *Ser* in ironischem Sinn: Son. 129[10] *Ser Baratto* und Son. 226[14] *Ser Malabocca*, die doch beide gewiß keine »Notare« sind.

Ist es diesem Sachverhalt gegenüber wirklich angängig oder nur denkbar, zu behaupten, der Dichter des Fiore stelle sich als Notar vor, reizt es nicht geradezu zum Lachen, wenn sich die Herren allen Ernstes um den Nachweis bemühen, unter Anrufung von Ratsprotokollen, wie Davidsohn tut, daß Dante niemals den Titel *Ser* geführt habe und auch als Mitglied der *Arte dei medici e speziali* kein Recht auf diesen Titel gehabt habe. Als Titel ist das *Ser* vor Durante im 202. Fiore-Sonett, der einzigen Stelle, an der es diesem Namen beigefügt ist, nun und nimmer gedacht. Ebensowenig wie man einen Notar meint, wenn man jemanden *Ser Appuntino* oder *Ser Saccente* heißt, Herr Wortklauber und Herr Superklug, und doch ist beides im Italienischen wie im Deutschen eine gebräuchliche und unmißverständliche Wendung.

Vossler seinerseits liebt es zwar auch, mit Nachdruck von *Ser Durante* zu sprechen (G. K. p. 351 und Kritik meines Fiore). Doch scheint er, in letzterer wenigstens, mehr zu einer symbolischen Deutung des Namens Durante hinzuneigen und von da aus die Gleichsetzung Durante-Dante bekämpfen zu wollen. Aber dem steht entgegen, daß, wie schon oben erwähnt, an der entsprechenden Stelle im RR die wahren Namen der Dichter genannt sind, und daß daher auch der Name Durante im Fiore als wahrer Name aufzufassen ist. Und an der zwingenden Kraft dieses Schlusses ändert auch der Umstand nichts, daß der ganze Fiore »auf allegorischer Symbolik« beruht. Auch der RR ist erfüllt von Allegorien und doch wird niemand auf den Gedanken kommen, Guillaume de Lorris und Jean de Meun »symbolisch deuten« zu wollen. Nur soviel ist zuzugeben, und auch schon in meinem Vorwort ausgesprochen, p. XII, daß der Dichter mit seinem, wahren, Namen spielt (Son. 227 läßt er *fermo e stante* anklingen), ihm einen sachlichen Nebensinn (der Ausdauernde, der »Rüstige« im Goetheschen Sinn) beilegt. Dann fällt aber gleichzeitig das, an sich schon hinfällige, Bedenken hinweg, daß Dante niemals seinen Namen als eine Abkürzung von *Durante* aufgefaßt habe. Dann kann er ihn eben in seiner unverkürzten Form

Digitized by Google

hergestellt haben, gerade um ihm, spielend, den bedeutsamen Nebensinn beizulegen, wie er ebenso den Namen seiner *Bice* zu dem feierlichen *Beatrice* erweitert hat, ohne ihr die warmblütige Persönlichkeit nehmen zu wollen. Ähnliche Beispiele solcher Angleichung: *Sapia* (Prg. 13, 109), *Dominicus* (Par. 12, 67), *Felix* und *Johanna* (ebenda V. 79 und 80) sind so bekannt, ebenso Dantes Ausspruch, V. N. XIII, 5 *Nomina sunt consequentia rerum*, daß man nur staunen kann, daß sie nicht von den Gegnern selbst in Betracht gezogen worden sind.

Wir können also getrost als erwiesen annehmen, daß der Dichter des Fiore, indem er sich *Durante* nennt, seinen wirklichen Namen angibt, der die unverkürzte Form von *Dante* ist und daß der Zusatz *Ser*, den er sich nur an der zweiten, nicht maßgebenden Stelle beilegt, lediglich ein Neck-Titel ist, der nun und nimmer ernst genommen zu werden beansprucht. Sich dieser Wahrheit jetzt noch verschließen zu wollen, beweist nur, wie schlecht es um die Sache der Gegner bestellt ist.

Ein anderes wichtiges positives Beweisstück ist die Tatsache, daß ein kleines Fragment des Fiore, der erste Vierzeiler des 97. Sonetts

Chi della pelle del monton fasciasse
Il lupo e tra le pecore il mettesse,
etc.

sich durch die Jahrhunderte unter Dantes Namen erhalten hat. Auch diese Frage ist im Vorwort zu meinem Fiore p. XIII und XIX sowie in den Anmerkungen p. 249 nach allen Seiten geklärt. Doch muß sie hier noch gegen einen Verdunkelungsversuch Borchardts sichergestellt werden. Dieser schreibt (l. c.): »Es (der Fiore) wird nicht zitiert, die höhere Literatur nimmt von zeitgenössischer Pfuscherei noch keine Notiz. Zwar doch: eine Quartine eines der Sonette ist zum Sprichwort geworden, ‚man solle sich vor Wölfen im Schafskleid hüten', und dies Sprichwort läßt eine alte Novelle Dante einem leichtgläubigen Ehemann vorsprechen, um ihn vor den Ränken seines Weibes zu warnen.« Aber so flach ist die Sache doch nicht: der ganze Wortlaut dieses Vierzeilers in seiner intakten Eigenart hat sich in jener Anekdote erhalten und wurde von ihr ganz bestimmt Dante als dem Verfasser zugeschrieben durch die Jahrhunderte, während die einzige Handschrift des Fiore verschollen in ihrer Bibliothek schlief. Zudem gibt Borchardt den Wortlaut der Novelle falsch

Digitized by Google

wieder, wenn er Dante die vier Verse dem Ehemann »vorsprechen« läßt. *Dettegli* heißt nicht »er sprach vor«, sondern »er gab«. (Auch Wesselski, Legende um Dante, p. 53, verwechselt hier *dare* und *dire*: »sagte ihm vier Verse her«), und kein verständiger Leser wird auf die Auslegung verfallen, der Dichter Dante habe dem Grafen fremde Verse gegeben.

Was schließlich die konkreten Einzelgründe betrifft, die sich aus dem Inhalt des Fiore selbst ergeben, so ist es für die Kampfweise der Gegner bezeichnend, daß sie auch da einer Diskussion geflissentlich ausweichen. Vossler vermeidet vorsichtig, diesen Punkt auch nur zu berühren. Herr Borchardt ist weniger vorsichtig, und wird so unbewußt zum Zeugen für den Geist unbelehrbarer Verbissenheit, von dem die Gegner von Dantes Autorschaft am Fiore beherrscht sind. Er schreibt: »Aber der Leser hat ein Anrecht darauf, mit diesen Flausen und Schulfuchsereien verschont zu werden, und ich schließe dies ab. Ein paar von den Gründen, die für Dantes Autorschaft vorgebracht worden sind, haben leider [!] eine gewisse äußere, d. h. eine mechanische und materielle Täuschungskraft. Diejenigen, die sie vorbringen und in sie verliebt sind, weil sie sie gefunden haben, begreifen nicht, was es heißt, im völligen historischen Dunkel von 700 Jahren [es sind 630] rückwärts Indizienbeweise zu führen, und verblenden sich und andere gegen die ganze Gewalt der inneren Gründe, die nicht sowohl gegen die Autorschaft sprechen, als vielmehr sie unmöglich machen.« Dieser Ausbruch trägt seine Widerlegung in sich selbst.

Auf Indizienbeweise ist die Wissenschaft immer angewiesen, wo sie nicht über authentische Urkunden verfügt. Die ganze Commedia-Erklärung hat großenteils damit zu operieren: alle Forschung sucht, bis in das steinernste Altertum hinauf, von ernstem Verantwortungsgefühl geleitet, auf solch halbverwehten Spuren ihren Weg: so wird das Verfahren, besonnen gehandhabt, auch beim Fiore nicht verwehrt sein.

Die inneren Gründe, deren Gewalt Borchardt anruft, unterläßt er näher darzulegen. Wir haben die allgemeinen inneren Gründe, die für Dantes Autorschaft sprechen, im ersten Teil dieser Erörterung noch einmal zusammengestellt und glauben nicht, daß sie zu erschüttern sind.

Eine Diskussion der Einzelgründe lehnt Borchardt ab, obwohl

Digitized by Google

er bei ihnen eine gewisse »mechanische und materielle Täuschungskraft« widerwillig einräumt und eben darum ein gewissenhafter Kritiker sie niemals ohne die sorgfältigste Prüfung gelassen hätte.

Dem Schweigen Vosslers und dem Ableugnen Borchardts gegenüber seien diese dem Fiore selbst entnommenen Argumente hier noch einmal übersichtlich zusammengestellt.

Voran steht die Episode von Siger, dem unglücklichen Pariser Gelehrten. Die dunkeln schwermütigen Worte, mit denen er im Paradies 10, 133ff., in der vierten Sphäre vorgestellt wird, waren früher für die Ausleger ein unlösbares Rätsel geblieben:

Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
È'l lume d'uno spirto che'n pensieri
Gravi a morir li parve venir tardo:
Essa è la luce eterna di Sigieri,
Che, leggendo nel vico de li strami,
Sillogizzò invidiosi veri.

Erst eine Stelle des Fiore gab diesen Worten eine überraschende Aufklärung, Son. 92, wo Falsembiante, das Urbild der Heuchelei, im grimmigen Triumphe sich rühmt, V. 9:

Mastro Sighier non andò guari lieto:
A ghiado il fe' morire a gran dolore
Nella corte di Roma, ad Orbivieto.

Erst hierdurch erfahren wir, daß dieser kühne Gelehrte, der als Hauptvertreter des Averroismus und als Vorkämpfer für die Freiheit der Wissenschaft gegen Dominikaner und Minoriten die schwersten Verfolgungen zu erdulden hatte, am päpstlichen Hof zu Orvieto, wo er persönlich seine Sache zu führen gedachte, dem Dolche eines fanatisierten Clericus erlag. Dieser Sachverhalt, dessen Richtigkeit neuere Forschungen vollauf bestätigt haben, war keinem der alten Dante-Kommentatoren bekannt: der Fiore gibt ihn in drei Zeilen in aller Schärfe. Und somit erweist sich also der Fiore hier geradezu als Schlüssel zur Commedia. Auch auf das andere Rätsel der Siger-Stelle der Commedia, wieso nämlich Dante diesen wegen Ketzerei verfolgten Gelehrten in den Sonnenhimmel der Gottesgelehrten aufnehmen konnte, fällt von dieser Fiore-Stelle her ein ganz neues Licht, wie ich in meinem Fiore p. 246ff. des Näheren erörtert habe.

Digitized by Google

Bemerkt sei noch, daß im RR nur Wilhelm von Saint Amour als Opfer der Heuchelei aufgeführt wird, V. 11505 (übrigens eine Stelle, die nicht dem Son. 92, sondern dem Son. 119 entspricht). Von Siger ist dagegen in diesem Zusammenhang im RR nicht die Rede, und der Gedanke, denselben in dieser nachdrücklichen Weise mit Wilhelm von Saint Amour zusammenzustellen, gehört dem Fiore allein an. Es mag dies daher rühren, daß, wenn die Beendigung des RR, wie Langlois (Roman de la Rose, I. p. 17 ff.) überzeugend annimmt, nicht später als 1280 anzusetzen ist, das tragische Ende Sigers, das auf 1282, als Papst Martin IV. in Orvieto Hof hielt, anzunehmen ist, ihn damals noch nicht zum Märtyrer geweiht hatte, als welcher er im Fiore wie in der Commedia Aufnahme gefunden hat.[1]

Diese Siger-Parallele ist für die Frage von Dantes Autorschaft am Fiore von so außerordentlicher Bedeutung, daß keine ernste Kritik sich der Pflicht, sie gründlich zu prüfen, entziehen darf, und dieser Pflicht sind Vossler wie Borchardt ausgewichen.

Ein Argument von ähnlicher Bedeutsamkeit bietet die Parallele zwischen der Tracht der Heuchler in der 6. Klamm des 8. Höllenkreises und der Verkleidung, die im Fiore Falsembiante sich gewählt hat, um sein Heuchler-Treiben zu decken. Inf. 23, 61 heißt es von den Heuchlern:

Elli avean cappe con cappucci bassi
Dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
Che in Cologna per li monaci fassi,

wie, trotz dem Testo critico der Società Dantesca, nach Benvenuto Rambaldi und dem übereinstimmenden Zeugnis aller alten Kom-

[1] Nicht unerwähnt darf bleiben, daß RR 12084, an einer Stelle, die dem Son. 130[4] des Fiore entspricht, sonderbarerweise statt *Alberto d'Agimoro* den Namen *Seier* hat

Vestuz les dras frere Seier,

den Langlois in der Anmerkung als identisch mit Siger erklärt: *Seier et Sigieri sont les deux formes, en français et en italien, du même nom.* Bäumker, Impossibilia, Münster 1898 p. 50, führt als verschiedene Formen des Namens auf: *Siger, Seger, Syger, Sigieri, Segher, Sighier, Zegher.* Langlois spricht dabei die Vermutung aus: *Il n'est pas impossible que ce soit cette simple mention de »frere Seier«, ne visant sans doute personne en particulier, qui ait évoqué dans l'esprit de Durante le nom et le souvenir de »mastro Sighier«.* Innerlich scheint jedenfalls zwischen diesem *»frere Seier«* und dem *»mastro Sighier«* von der Artisten-Fakultät kein Zusammenhang zu bestehen.

Digitized by Google

mentatoren, zu lesen ist. Aber während sie in der Lesung und Deutung auf Köln am Rhein einig sind, zeigen sie sich in der Erklärung des Grundes, warum Dante gerade diese Tracht für die Heuchler wählt, unsicher und unklar, wissen im wensentlichen nur zu sagen, daß es Kutten von besonders ungefüger Form gewesen seien. Diese Stelle tritt in ein ganz neues Licht, wenn wir damit die Verse des Fiore zusammenhalten, Son. 88, 12ff., wo der Erz-Heuchler Falsembiante von sich sagt:

Perch'i 'la mia malizia me' ripogna,
Vest' io la roba del buon frate Alberto.
Chi tal rob'hae, non teme mai vergogna.

Dieser Bruder Albert ist, wie ich in meinem Fiore ausgeführt habe, ohne Zweifel mit dem berühmten Dominikaner Albertus Magnus zu identifizieren. Selbst Gegner von Dantes Autorschaft, wie Filippini und Torraca (Giorn. Dant. 1923 p. 37) sind dieser Ansicht. Dante selbst läßt ihn Par. 10, 98 durch Thomas von Aquin mit den Worten vorstellen:

Frate e maestro fummi, ed esso Alberto
È di Cologna,

und dieses *Cologna* mag auch hier im Fiore in den umschließenden Reimen *ripogna, vergogna* heimlich mitgeklungen haben.

Damit gewinnen wir aber mit einem Schlage eine ungemein scharf pointierte Bedeutung für die Heuchler-Tracht der Schlimmen-Klammen, die bisher gerade durch ihren Mangel an Pointe befremdet hat. Jetzt ist es eben die Dominikaner-Kutte, die auch Falsembiante trägt und die von dieser alten Gedankenverbindung her für Dante zur Bekleidung der Heuchler nahe lag.

Daß Dante auch sonst in der Commedia sich nicht scheut, den heuchlerischen Mißbrauch des geistlichen Gewandes zu brandmarken, ist eine Tatsache, die zu einer weiteren Parallele zwischen Fiore und Commedia sich bietet. Par. 9, 132 sagt Dante von der verderblichen Wirkung des Florentiner Goldguldens auf die Geistlichkeit:

Però che fatto ha lupo del pastore.

Und noch nachdrücklicher läßt er Petrus in seiner Rügerede gegen das verderbte Papsttum ausrufen, Par. 27, 55:

Digitized by Google

In vesta di pastor lupi rapaci
Si veggion di qua su per tutti i paschi.
O difesa di Dio, perchè pur giaci?

Das ist völlig der gleiche Gedanke, wie er im Fiore, Son. 97, in den oben besprochenen Versen vom Wolf im Schafsfell ausgesprochen ist, Son. 98 wiederholt wird und Son. 123[5] wiederkehrt, also hier nochmals einen Faden zwischen Dante und Fiore spinnt.

Eine mächtige Steigerung erfährt noch dieser Angriff auf die verderbte Geistlichkeit in den beiden Dreizeilern des ebengenannten Son. 98, die wieder, ohne Vorbild im RR, dem Fiore allein angehören:

Se Dio non vi vuol metter argomento,
La guerra sì fie tosto capitata,
Sì ch'ogne cosa andrà a perdimento:
Ed a me par che l'ha dimenticata,
Po' sòffera cotanto tradimento
Da color a cui guardia l'ha lasciata.

Der Gedanke, daß Gott die Kirche vergessen zu haben scheint, und daß sie von ihren berufenen Wächtern, den Päpsten, verraten wird, ist von einer überraschenden Kühnheit, die unwillkürlich an Dantes Prophetenzorn gemahnt. So Prg. 6, 118:

E se licito m'è, o sommo Giove
Che fosti in terra per noi crucifisso,
Son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

Oder Par. 27, 22:

Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Ne la presenza del Figliol di Dio.

Hierher gehören auch die Rügen in den Fiore-Sonetten 111 und 112 gegen das Schmarotzertum und die Habgier der Geistlichkeit, im Gegensatz zu der Anspruchlosigkeit der Jünger, und damit zusammengehalten die ähnlichen Streitverse der Commedia, wie Inf. 19, 52 ff.; Par. 11, 124 ff.; 12, 88 ff.: 21, 127 ff., die hier wie dort die gleiche Auffassung und den gleichen Eifer kund tun.

Wir geben noch eine Reihe leichterer Anklänge, die aber doch so charakteristisch sind, daß sie, im Zusammenhang mit den im übrigen aufgeführten Übereinstimmungen, wohl Beachtung verdienen:

Digitized by Google

In Son. 17[8] erinnert das Bild von dem fahnengleich wehenden Feuerbrand:

E si'l recava a guisa di pennone

zwingend an den viel umstrittenen Ausdruck Prg. 29, 75 für die im Triumphzug der Kirche getragenen Leuchter:

E di tratti pennelli avean sembiante,

der nun endgültig zu verstehen ist:

Gleich Wimpeln, die sich wehend hinbewegen.

In Son. 23 finden wir V. 11 Bologna als Hochsitz der Wissenschaft genannt und V. 13 Catalonien als berüchtigten Verbannungsort:

Certa son che non ha lett'a Bologna.
E quello Schifo che punt' or non grida,
Gli varria me' che fosse in Catalogna.

Also beide Örtlichkeiten zur Bezeichnung der gleichen Eigenschaften verwendet, wie in der Commedia:

Inf. 23, 142 *Io udi' già dire a Bologna*
Del diavol vizi assai,

und Par. 8, 77 *L'avara povertà di Catalogna.*

Son. 26[8] bringt einen eigenartigen Ausdruck:

Sed i' nol fo morir a gran dolore,

der auch Inf. 1, 101 f. wiederkehrt:

infin che'l Veltro
Verrà, che la farà morir con doglia.

Auch Casini-Barbi bemerkt die Ähnlichkeit.

Son. 29 mit seiner auffallend waffenfrohen und waffenerfahrenen Phantasie läßt unwillkürlich an den Kriegsdienst des jungen Dante denken. Das ungemein bezeichnende Sonett mag noch zur Probe hier stehen:

Quando Gelosia vide il castel fatto,	Als fertig stand die Veste auf dem Platze,
Sì si pensò d'avervi guernimento:	Sann Eifersucht, was sich zur Rüstung räte
Ched e'non era suo intendimento	Und wie sie der Gefahr entgegenträte,
Di renderlo per forza ned a patto.	Daß man sie stürme, oder man sie schatze.

Digitized by Google

Per dare a' suo' nemici mal attratto,	Den Feinden zum Empfang mit scharfer Tatze
Vi mise dentro gran saettamento,	Gab sie hinein gewaltig Schießgeräte
E pece e olio e ogn'altro argomento	Und Pech und Öl und, was sonst Dienst noch täte
Per arder castel di legname o gatto,	Um zu verbrennen Ebenhöhn und Katze,
S'alcun lo vi volesse approssimare;	Gedächte wer solch Zeug heranzuschalten.
Chè perduti ne son molti castelli	Denn manche Burg ist in Verlust gegangen,
Per non prendersi guardia del cavare.	Weil man nicht sorgte, des Bedarfs zu walten.
Ancor fè far trabocchi e manganelli,	Dann ließ sie bauen Bleiden noch und Mangen,
Per li nemici lungi far istare	Um von der Burg die Feinde fernzuhalten
E servirli di pietre e di quadrelli.	Und sie mit Stein' und Bolzen zu empfangen.

Besonders der merkwürdige Hinweis auf die verhängnisvolle Wirkung ungenügender Ausrüstung eines festen Platzes gemahnt an die Eroberung Capronas, Inf. 21, 95, dessen Besatzungstruppen aus eben diesem Grund auch *patteggiati* den Turm übergeben mußten, wie Dante als Augenzeuge erzählt.

Der Trotz gegen Fortuna und das Rollen ihres Rades, wovon wir bereits beim RR, V. 5877 ff. gesprochen haben, begegnet uns auch im Fiore, Son. 38 gegen Schluß:

Se Fortuna m'ha tolto or mia ventura,
Ella torna la rota tuttavia,
E quell' è quel che molto m'assicura,

und trifft also wieder mit Inf. 15, 93 ff. zusammen:

Ch'a la fortuna, come vuol, son presto
etc.

und nochmals Son. 48[4]:

Così Fortuna m'ha condotto al basso!

Digitized by Google

wo wir sogar auf den gleichen Reim mit einer weiteren Fortuna-Stelle der Commedia stoßen, Inf. 30, 13:

E quando la fortuna volse in basso
L'altezza de' Troiani.

Die Anspielung auf die apulische Treulosigkeit, Son. 49[8]:

Al buon Amico, che non fu di Puglia,

läßt, wie schon D'Ancona bemerkt, an Inf. 28, 16 denken:

A Ceperan, là dove fu bugiardo
Ciascun Pugliese.

Und das gleiche Sonett bietet in der Sentenz des V. 11:

Chè tutto vince lungia sofferenza,

die Virgil, Aen. V. 710 wiedergibt:

Quidquid erit, superanda omnis fortuna ferendo est,

eine Beziehung zu dem obenerwähnten Inf. 15, 93ff., wo dann Dantes Führer Virgil, V. 99, mit seinem Lob:

Bene ascolta chi la nota,

nach der einleuchtendsten Deutung eben auf diese Stelle der Aeneis anspielt.

Im Son. 52, wo der Freund dem Liebenden Ratschläge für sein Liebeswerben gibt, sagt er unter anderem, V. 7f.:

Largo prometti a tutte de l'avere,
Ma 'l pagamento il più che puo' lo tarda.

Das erinnert sofort an den ähnlich scharf geprägten Rat des Guido von Montefeltro, Inf. 27, 110:

Lunga promessa con l'attender corto.

Son. 60[5] haben wir schon oben den Gallizismus *respittar* erwähnt, der Prg. 30, 43 mit *rispitto* wieder auftaucht.

Son. 76[18] erinnert die Art, wie Ricchezza den Liebenden, der sie nach dem Weg fragt, abweist: *Per altra via andrai*, an die Worte Charons, der Dante die Überfahrt weigert, Inf. 3, 91:

Per altra via, per altri porti.

Son. 88, das uns oben schon den Frate Alberto geliefert hat, kommt noch in Betracht wegen der von Falsembiante gebrauchten Wendung, V. 11:

Ch'a me convien giucar troppo coperto,

das auffallend an Inf. 21, 53 erinnert:

Coverto convien che qui balli,

Digitized by Google

wobei noch besonders ins Gewicht fällt, daß dies letztere Wort von den Teufeln einem *barattiere* zugerufen wird, während dem Falsembiante, dem Sohn des *Baratto* (Son. 119), im Son. 87[6] der Titel *re de' barattieri* beigelegt wird, was hinwiederum an den *barattier sovrano*, Inf. 22, 87, denken läßt.

Son. 104[9] bringt den Namen Christi im Reim mit unheiligen Worten verbunden, und dies wiederholt sich noch zweimal, Son. 117 und 123. Mit dem gleichen Mangel an Ehrerbietung ist der Name Christi in Dantes letztem Forese-Sonett (Rime No. 77, Opere S. D.) gereimt. Merkwürdigerweise stehen aber diesen vier gottlosen Reimstellen ebensoviel gottesfürchtige in der Commedia gegenüber, Par. 12, 71; 14, 104; 19, 104; 32, 83, wo der heilige Name jeweils nur mit sich selbst zusammenklingt, und d'Ovidios Vermutung (Bull. della S. D., X p. 288) ist höchst ansprechend, daß Dante gerade darum die heiligen Christus-Reime geschrieben habe, um für den sakrilegen Gebrauch des Namens Buse zu tun.

Son. 105 trifft in dem ungewöhnlichen Reim *pancia-Francia*, V. 1 und 4, mit Prg. 20, 71 und 75 zusammen, während wir V. 5 und 8, *ciancia-bilancia* im Par. 5, 62 und 64 wiederfinden.

Im Son. 161 treffen wir Aeneas und Jason als Beispiele von Untreue, ähnlich wie sie in der Commedia verwendet sind: Inf. 5, 61; 18, 96; Par. 8, 9; 9, 97.

Son. 166[7] mahnt zu gemessenem Gang, damit der Anstand nicht Schaden leide:

E quando va, si muova sì a sesta
Ch'al su' muover non abbia punt' oltraggio,

ein Gedanke, den auch Prg. 3, 10 ausspricht:

Quando li piedi suoi lasciar la fretta,
Che l' onestade ad ogn' atto dismaga.

Son. 182[14] bietet wieder einen auffallenden Reim und ein auffallendes Bild, ohne daß die entsprechende Stelle des RR 13835ff. die Vorlage dazu gäbe:

Que' che la vuol, la cheggia'n Atiopia,
Chè qua no lla pott' io ancor vedere,
E, s'ella ci è, sì porta la ritropia.

Ritropia ist der unsichtbarmachende Halbedelstein Heliotrop, der

Digitized by Google

in gleicher Weise und ebenso mit *Etiopia* gereimt Inf. 24, 89–93 wiederkehrt:

Sanza sperar pertugio o elitropia.

Son. 185[10] begegnet uns das seltene Wort *burella*, das auch Inf. 34, 98 wiederkehrt, wo die Deutung bisher umstritten war und durch die Fiore-Stelle im Sinn eines verließartigen Loches bestätigt wird.

In Son. 187[6] erinnert das *mantacare*, der Blasebalg als Bild des stürmischen Atmens, an Prg. 15, 51:

Invidia move il mantaco ai sospiri,

wozu noch Prg. 24, 72 *l'affollar del casso*, sachlich das gleiche Bild, heranzuziehen ist.

Son. 193[4] *Che'n ogne parte novelle ne gia* finden wir in Ausdruck und Tonfall in Inf. 27, 78 wieder:

Ch'al fine de la terra il suono uscie.

Son. 227 bringt mit der feierlichen Fürsprache der Cortesia für den Liebenden und in Bellacoglienzas Antwort einen letzten lyrischen Höhepunkt, der etwas von der weihevollen Stimmung aus Dantes Abschied von Beatricen, Par. 31, 79, in das gottlose Lied hereinbringt. Zu beachten ist dabei noch die oben schon angedeutete Reim-Reminiszenz an Durante, die in den Mittelversen der beiden Vierzeiler mitklingt. Das Sonett mag für sich selber sprechen:

Figliuola mia, per Dio e per merzede,	So wahr wir, Kind, auf Gottes Gnade bauen,
Aggie pietà di quel leal amante,	Erhör den Freund, der nichts als Treue kannte,
Che per te ha sofferte pene tante	Der deinethalb in soviel Qualen brannte,
Che dir nol ti poria, in buona fede!	Die nicht zu sagen sind; du darfst mir trauen.
In nessun altro iddio che te non crede,	Zu keinem Gott als dir hat er Vertrauen.
E tuttora a ciò è stato fermo e stante:	Du warst's, die seine Kräfte stählt' und spannte.
Figliuola mia, or gli fa tal sembiante	Darum, was ihn bis heut' in Zweifel bannte,
Che sia certano di ciò ch'or non crede.	Das laß ihn, Kind, leibhaftig heute schauen.

Digitized by Google

Bellaccoglienza disse: I'gli abbandono	Sprach Trautwillkommen: Ihm sei hingegeben
E me e'l fiore e ciò ch' i' ho'n podere,	Ich und die Blume und all was ich bin.
E ched e' prenda tutto quanto in dono.	Er nehme als Geschenk mein ganzes Leben.
Per altre volte avea alcun volere,	Vor Zeiten hatte ich nicht solchen Sinn.
Ma non era sì agiata com' or sono.	Heut frei von Zwange dehnet sich mein Streben.
Or ne può fare tutto'l su'piacere.	Heut nach Gefallen nehme er mich hin.

Selbst im Beginn des Son. 228 scheint noch ein Vorklang an die Commedia aufzuleuchten: Das Bild vom eifrigen Aufbruch des Pilgers, der sich dem Reiseziel nahe weiß:

Quand' i' udi' quel buon risposto fino
Che la gentil rispuose, mi levai
Ed a la balestriera m'addrizzai,
Chè quel sì era il mi' dritto camino,
E sì v'andai come buon pellegrino,

verglichen mit der Situation am Fegeberg, wo die Wanderer nach ihrem letzten Nachtlager unter dem Gipfel sich zum Aufstieg nach dem Garten Eden anschicken, Prg. 27, 109:

E già per li splendori antelucani,
Che tanto a' pellegrini surgon più grati,
Quanto, tornando, albergan men lontani,
Le tenebre fuggìan da tutti lati,
E'l sonno mio con esse; ond' io leva' mi,
Veggendo i gran maestri già levati.

Noch fühlbarer fast wird die Ähnlichkeit durch den Wortlaut des RR 21347:

Tantost, come bons pelerins,
Hastis, fervens e enterins,
— — — — — — — — — —
Vers l'archiere acueil mon veiage,
Pour fournir mon pelerinage.

Das lebendige Bild der ahnungsvollen Erwartung ist hier wie dort

Digitized by Google

zutreffend, und es wäre keine Entweihung, deren Gedanken dem wahren Künstler überhaupt fremd ist, sondern nur ein sicheres Gefühl für das künstlerisch Wertvolle, wenn er dieses Schmuckstück von seinem heiklen Platz im Fiore genommen und dem Geschmeide der Commedia eingefügt hat.

Im übrigen beginnt mit Son. 228 die Schluß-Allegorie, für deren dem RR 20792ff. entstammende Geschmacklosigkeit es keine andere Entschuldigung gibt, als eben die mittelalterliche Gebundenheit und die gotische Freude am Fratzenhaften und allegorisch Verschnörkelten, die lieber die frostig ausgeklügelte Allegorie von der Schießscharte wählte, als das naiv volksliedmäßige Bild von der Rose, die gebrochen wird, einfach zu Ende zu führen. Doch zu Ehren des italienischen Gedichts ist zu sagen, daß dieser Schluß, der dem RR gegenüber, wo er sich von V. 21584 bis 21740 erstreckt, wesentlich gekürzt und gemildert ist, im Fiore völlig wie ein unorganisches Anhängsel wirkt, das im schärfsten Gegensatz zu dem poetischen Leben steht, das sonst immer wieder in ihm zu spüren ist.

Was schließlich das Bild von der Rose betrifft, das doch der Grundgedanke des Fiore wie des Rosenromans bleibt, so ist die Entrüstung völlig unverständlich, mit der der Gedanke einer Parallele zwischen der himmlischen Paradieses-Rose der Schlußgesänge der Commedia mit dieser unheiligen Rose des Fiore immer wieder zurückgewiesen wird. Da ja doch für Dante ein Hauptzweck der Commedia ist, von Herzensgrund Sühne für alle Verirrungen seines Lebens zu leisten, so läßt sich gewiß keine großartigere inbrünstigere Genugtuung denken, als wenn er die üppige leichtfertige Purpurblüte seiner jugendlichen Sinnlichkeit zu der *candida rosa* verklärt, die alle Heiligkeit des Empyreums umfaßt.

*

All das sind freilich nur Indizien. »Aber wenn nicht der große Name Dantes im Spiel wäre, würde niemand sicherlich mehr verlangen, um die Sache für erwiesen zu halten«, so schreibt Hauvette (Études sur la D. C., Paris 1922 p. 205), dessen humorvolle überlegene Ausführungen gegen Farinelli und seine *éloquence généreuse et vengeresse*, bei der man erwarte, daß der Redner die Vertrauensfrage stellen werde, jedem der leidenschaftlichen Sittenwächter Dantes nur angelegentlich zur Lektüre empfohlen werden können.

Digitized by Google

Es ist seltsam, mit welcher befangenen Hartnäckigkeit, ja geradezu Gereiztheit neue Wahrheiten so oft abgelehnt werden, ohne jede ernste Prüfung, und Jahre brauchen um sich durchzusetzen. Ich selbst habe mehrfach diese Erfahrung gemacht.

Als ich nachwies, daß das berühmte vielumstrittene *Campo Piceno*, das Feld des Pistojesischen Untergangs, Inf. 24, 148, nur einem Mißverständnis des Sallust seinen Namen verdanke, suchte Torraca mit ähnlich hemmungsloser Entrüstung wie Borchardt, den unberufenen unbequemen Ausländer zu überrennen (cf. Rassegna critica della lett. ital. VIII p. 1; dazu meine Erwiderung Giorn. Dant. XII p. 97). Zunächst wirkte der Terror, und ich blieb isoliert mit meiner Feststellung. Doch unmerklich machte sich die Wucht der Wahrheit Bahn. Und heute ist sie als selbstverständlich anerkannt, selbst von der Ausgabe der Società, als ob sie nie bestritten gewesen wäre.

Als ich, 1892, der Lösung des Veltro-Rätsels auf die Spur kam, fällte F. X. Kraus, auch ohne sich meine Gründe näher anzusehen[1], das Urteil, das sei »ein zwar sehr alter, aber darum nicht weniger verfehlter Einfall«. Mit diesem Verdikt der obersten Instanz war mein Fund auf Jahre verschüttet, und es bedurfte vieler geduldiger Arbeit, um ihn wieder freizulegen und nur zur Diskussion zu bringen. Heute ist meine Deutung auf den siderisch-eschatologischen Weltkaiser, wenn auch zögernd und widerwillig, doch in ihren Grundzügen von der ernsten Forschung anerkannt, so daß auch diese Wahrheit nunmehr als geborgen gelten kann.[2]

[1] In seinem »Dante« 1897 p. 476 produziert Kraus die von mir 1892 nachgewiesene Feltro-Stelle aus Villani, V, 29, den Ausgangspunkt meiner Beweisführung, — jedenfalls bona fide — als eigene Entdeckung cf. meine Richtigstellung Lit.-Bl. f. g. u. r. Phil. 1898 Nr. 7.

[2] Cf. meine Übersicht in der Deutschen Vierteljahrschrift für L.-W. und G. G. II p. 866 ff. Vossler stimmt heute noch sehr widerstrebend zu, G. K. p. 324: »dem ich übrigens nur zum Teil, höchstens (?) so weit es hier angedeutet ist, folgen möchte«. Meine abschließende Untersuchung in Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. 1908 p. 5 scheint er nicht zu kennen. Und Marco Polo hat er offenbar nicht gelesen. Sonst könnte er nicht das hochkultivierte Reich des Groß-Chan mit Cathay als Zentrum, mit Landstraßen-Netz, geregeltem Postverkehr, öffentlichen Getreide-Magazinen, großartig ausgebildeter Finanzwirtschaft als »Steppen der Tartarei«, p. 325, abtun.

Es hat seinen guten Grund, wenn ich mich hier noch bei der Veltrofrage verweile. Denn Davidsohn meint, gerade, indem er sie heranzieht, in der Fiore-Frage gegen mich den entscheidenden Trumpf ausspielen zu können. Die scharfe Ablehnung

Digitized by Google

So wollen wir hoffen, daß es auch der Fiore-Frage gelingen wird, sich die sachliche unbefangene Aufmerksamkeit der Wissenschaft zu erstreiten. Sobald ihr nur erst dies ihr gutes Recht zuteil geworden ist, wird es auch nicht fehlen, daß sie sich siegreich durchsetzt, und daß schließlich den vielgeschmähten Hauptvorkämpfern dieser Wahrheit, Castets und d'Ovidio, noch die Genugtuung wird, den alten italienischen Erfahrungssatz bestätigt zu finden: *È un folle di ieri ogni gran savio di domani.*[1]

meiner Fiore-Publikation schließt er mit den Worten (Gesch. von Fl. IV., Anmerkungen zum 3. Teil, p. 52): »Auf Einzelheiten der Widerlegung einzugehen, ist hier nicht der Ort, und ungern [!] erinnern wir daran, daß Bassermann ein Vierteljahrhundert zuvor gekündet hat, man habe in dem ‚Veltro' der Göttlichen Komödie, der die Wölfin, die geistliche Habsucht, in die Hölle zurücktreiben und so die Kirche reinigen werde, — den Groß-Chan der Tataren zu erblicken«. Demgegenüber verweise ich auf den Schlußsatz meiner Ausführung über den Veltro (Hölle p. 24): »Ich sage durchaus nicht, Dante habe das irdische Heil seiner Welt vom Tartaren-Chan erwartet, sondern nur, er habe sich seinen idealen Weltkaiser . . . . . mit Herrschermacht und Herrschergaben ausgerüstet gedacht, wie jener gewaltige, weise und gerechte Gran Cane im fernen Asien geschildert wurde«. Und daß es sich für den Veltro nur um den Kampf gegen die geistliche Habsucht und um Reinigung der Kirche handle, sage auch nicht ich, sondern ist nur Davidsohns veraltete Auffassung. Also über diese meine erste Veltro-Ausführung berichtet Davidsohn noch ebenso oberflächlich und irreführend wie Kraus. Meine weiteren Untersuchungen, mit denen ich in konsequentem Fortschreiten meine Lösung weiter ausbaute, meine Aufsätze in den Neuen Heidelberger Jahrbüchern 1902 und in Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. 1908 sowie meine zusammenfassenden Bemerkungen an den entsprechenden Stellen im Prg. und Par. kennt er offenbar nicht. Das ist keine wissenschaftliche Exaktheit. Aber die ungewöhnliche Tatsache, daß ein Gelehrter, so mangelhaft orientiert, wie Davidsohn über meine Veltro-Deutung, sich ein so schroff gefaßtes Urteil erlaubt, läßt in erwünschter Weise einen Rückschluß bilden auf die Sorgfalt und Stichhaltigkeit des von ihm über meinen Fiore gefällten Urteils, und die heitere Fügung, daß er sein Verdikt gegen meinen Fiore gerade mit seinem völlig mißglückten Angriff gegen meinen Veltro so rettungslos verkuppelt, gewährt das günstigste Prognostikon für den Sieg meiner Auffassung: der Fiore ein Jugendwerk Dantes.

[1] Nachträglich geht mir noch Eduard Wechßlers Besprechung meines Fiore-Buches zu (Litbl. für germ. und rom. Phil., Juli-Heft), die sich mit Entschiedenheit für Dantes Autorschaft am Fiore ausspricht, den von mir geltend gemachten Gründen beitritt und sie durch gute neue Hinweise verstärkt. Wiederum ein erfreuliches Beispiel für die Ersprießlichkeit einer aufrichtigen positiven Kritik. Zu bedauern bleibt, daß dieses gewichtige Urteil nicht früher gegen das Vosslersche Unrecht in die Wage gelegt wurde; doch ist es als Zeugnis dafür, daß sich die Teilnahme der Wissenschaft bei uns der Fiore-Frage zuzuwenden, daß die Wucht der Wahrheit sich durchzusetzen beginnt, lebhaft willkommen zu heißen.

Digitized by Google

DER GEDANKLICHE AUFBAU VON DANTES MONARCHIE

VON WOLFRAM VON DEN STEINEN

Der strenge Aufbau der Gedanken in Dantes Monarchie fällt jedem ins Auge, der sich auch nur einen ersten Eindruck von diesem ungewöhnlichen Werke verschafft hat. Schon die einleitenden Sätze lassen in ihrer ruhig-stolzen Formung jene Beherrschtheit des Verstandes, jene Gespanntheit des Willens empfinden, die dann in jedem Kapitel den Leser zwingen, entweder mitzudenken oder nicht weiter zu lesen. Natürlich prägt sich besonders die große Dreiteilung des Werkes ein, die allen Einzelgedanken der drei Bücher unerbittlich die Richtung weist und mit innerer Notwendigkeit vom reinen Geist bis zu den Kämpfen des Augenblicks vorschreitet. Es beginnt mit der logischen Frage, ob die Monarchie (will sagen die ordnende Weltherrschaft eines christlichen Kaisers) für das Wohlsein der Welt notwendig sei: mit der Antwort soll Unwissenheit beseitigt werden. Es folgt die historische Frage, ob diese Weltherrschaft im (damals noch bestehenden) römischen Kaisertum ihre vor Gott und Menschen rechtsgültige Form gefunden habe: hier hat die Antwort nicht nur Unwissenheit, sondern auch Vorurteil zu bekämpfen. Es schließt mit der politischen Frage, ob dies römisch-mittelalterliche Kaisertum unmittelbar von Gott oder auch vom Papst abhänge: die Antwort richtet sich fast allein gegen parteiliches Vorurteil, das die Menschen blind macht und also die Unwissenheit eher zur Folge als zur Voraussetzung hat. *(Vgl. besonders Buch III c. 3.)*

Die Kette von Beweisen, mit der jede dieser drei Fragen in den strengen Formen der Logik gelöst wird, zeigt im dritten Buch eine ohne weiteres einleuchtende Folge. Dagegen in den beiden ersten Büchern erscheint als Prinzip der weiteren Gliederung nur die Unterscheidung von Vernunft- und Erfahrungs- (oder Autoritäts-)beweisen. Das Verhältnis dieser beiden Gruppen ist im ersten Buche 11 zu 1, im zweiten 6 zu 2: ein wirklicher Aufbau der Gedanken ist also durch diese schematische Unterscheidung nicht begründet. Er brauchte an sich auch nicht vorhanden zu sein, und soviel ich sehen konnte, hat man nicht versucht, eine logische Folge in den

Digitized by Google

Einzelbeweisen aufzuzeigen. Es war ja allgemeine scholastische Sitte, für einen Satz eine ganze Anzahl stützender Argumente verbindungslos aufzureihen, einzig um die wissenschaftlichen Möglichkeiten auszuschöpfen; so wie man auch heute in ziemlich allen gelehrten Disziplinen zur Rechtfertigung einer These die verschiedenartigsten Experimente und Gründe zusammenträgt. Äußerlich verknüpften die Scholastiker ihre Vielfalt von Beweisen manchmal durch beliebig wechselnde Partikeln *(item, praeterea, adhuc, etiam, et)* — so auch Dante in der Monarchie; oder sie zählten per *erstens, zweitens, drittens* auf, oder sie setzten vor jede neue Argumentation das Wörtchen *aliter*, wie um auszudrücken, daß es auf den besondern Weg nicht ankomme — oder was es sonst für Koppeln gegeben haben mag.

Trotzdem tritt bei schärferem Zusehen in der Monarchie, auch in den ersten Büchern, eine gesetzmäßige Folge der scheinbar gleichläufigen Einzelgründe hervor, derart, daß die Beweise ineinandergreifen und, konzentrisch gestellt, ihr Beweisziel plastischer herausarbeiten. Ich suche diese Linien bloßzulegen, soweit ich sie wahrzunehmen vermocht habe.

I. Buch[1]

EINLEITUNG (c. 1—4): — Hier ist der Aufbau durch sich selber klar, muß aber um des folgenden willen kurz besprochen werden.

An die persönlich gehaltene, stolze Vorrede, die bereits das Thema des Werkes nennt (c. 1), schließt sich die Definition des Begriffes »Monarchie«, die Aufstellung der die drei Bücher beherrschenden Fragen, sowie die Aufstellung der zu befolgenden deduktiven Methode: alle Beweise sollen auf »Prinzipien« zurückgehen, die in sich selbst gewiß erscheinen — womit Dante klärlich zu verstehen gibt, daß auch die besten Beweise auf unbeweisbaren Voraussetzungen beruhen (c. 2_{1-17}). Der Rest der Einleitung gilt nun der Herausarbeitung eines solchen tragenden Prinzips.

Dabei stellt Dante die letzten Grundanschauungen voran. Zum

[1] Die Zitate nach Bertalot (Dantis Alagherii de Monarchia libri III. Friedrichsdorf-Taunus 1918), dessen Zeilenzählung ziemlich genau mit der Witteschen Ausgabe (Wien 1874) übereinstimmt. Auch verweise ich auf die kommentierte Ausgabe meiner Übersetzung (Leipzig 1926, in meiner Sammlung »Heilige und Helden des Mittelalters«).

Digitized by Google

einen seine finale Weltansicht: im Bereich des Handelns, sagt er, dem die Politik zugehört, ist stets die wahre Ursache in Zweck und Ziel *(finis)* der Dinge zu suchen — wie man denn ein Holz anders schneidet, um ein Haus, anders, um ein Schiff zu bauen. Daraus entwickelt er ein zweites Axiom: es gibt einen *finis universalis civilitatis humani generis*, ein staatliches Gesamtziel der Menschheit. (c. 2_{18}ff.).

Über diese beiden Punkte diskutiert Dante nicht; er erläutert sie nur im nächsten Kapitel und spitzt sie im Hinblick auf sein Thema zu. Überall, so heißt es dort zum ersten Axiom, zeigt sich die finale Richtung der Natur: ihren eigentümlichen Zweck haben der Daum, die Hand, der Arm, der Mensch; desgleichen der Einzelne, die Familie, das Dorf, die Stadt, das Reich — die Menschheit selbst. Und dies leitet zur Auslegung des andern Axioms. Nämlich wie ein jegliches seine Aufgabe hat, so ist die besondere Aufgabe der Menschheit die Erschöpfung ihrer geistigen Möglichkeiten, und da in der Menschheit — nur in ihr — der Geist in Einzelnen, teilhaft, in Erscheinung tritt, da er sich auf Erden individualisiert, eben »Möglichkeit« ist, so steht der Mensch durch den Geist vor praktischen Aufgaben, so führt auf Erden der Geist den Denkenden zum Wirken und begründet den Anspruch der geistig Hochstehenden auf Führung im Staat. Man fühlt schon hier, wie die zugleich menschheitliche und staatliche Auffassung des Geistes sinnvoll zum dantischen Begriff der Monarchie hinüberleitet (c. 3).

Es komme nun nichts darauf an, wie sich diese Gedanken zu heute angenommenen Maßstäben verhalten, ob sie richtig und schlüssig scheinen; auch das interessiere nicht, ob man noch andere unbewiesene Voraussetzungen aufdecken könnte. Nur Dantes Gedanke werde herausgeschält. Er sah die Welt mit all ihren Gliedern, also auch der Menschheit, als ein Werkzeug Gottes, geschaffen zu Gottes ewigen Zielen und um dieser Ziele, nicht um ihrer selbst willen von Gott gewollt, erhalten, gelenkt. Diese Teleologie ist hinzunehmender Urgrund. In der Menschheit aber sah Dante nicht nur einen Begriff, auch nicht nur eine Gattung, sondern eine organische Gesamtheit mit gemeinsamen staatlichen Aufgaben, eine *civilitas*. Dies Wort erscheint hier und gelegentlich sonst *(l. III 3; Epist. 1, 6 und 8)* als Ersatz oder Verdeutlichung des antik-augustinischen Begriffes *civitas* = Bürgerschaft, Staatsgemeinde — als welcher für Dante

Digitized by Google

schon zu sehr zur *città* = Stadt geworden und daher hier mißverständlich war. Übrigens verleiht Dante dem staatlichen Wort so viel geistigen und sittlichen Gehalt, daß der Ansatz zum späteren Begriff der Zivilisation schon gespürt werden kann.

Das vierte Kapitel gelangt nun zur Formulierung des Prinzips, des reinen Grundgedankens, auf dem zunächst das erste Buch, letzthin aber das ganze Werk aufbaut. Eine geistige Aufgabe, so heißt es hier, wie die Menschheit sie hat, wird am besten im Frieden verfolgt. Die *pax universalis* ist das nächste Mittel zu den Zielen der Menschheit, ist Voraussetzung ihres vollkommensten Zustandes. — Obwohl nun die Einzelbeweise allein von hier aus Kraft und Halt gewinnen sollen, wird doch der Weltfriede fortab nur selten erwähnt *(I 11, 14, 16; III 16; II 5 $_{24}$)*. Das Prinzip ist eben nicht als technisches Hilfsmittel, als Krücke oder ständige Zuflucht gemeint, sondern als letzte Rechtfertigung, als ruhender Gedankengrund für tiefer fragende Leser.

BEWEISE (c. 5—16): — Es folgen nun, je ein Kapitel umfassend, zwölf Beweise für den Satz, daß die Monarchie zum Wohlsein der Welt notwendig sei. Davon bildet der letzte als einziger Erfahrungsbeweis nur eine Art Corollar. Für die übrigen liegt der sinngemäße Einschnitt zwischen den Kapiteln neun und zehn, die äußerlich, in Form und Umfang, grade besonders eng verklammert erscheinen.

I. Gruppe (c. 5—9, 1.—5. Beweis). Dies sind ästhetische Beweise, wenn ich so sagen darf, gewonnen aus der Betrachtung der Welt — nicht der Welt, wie der stofflich gerichtete Moderne sie sieht, sondern der Welt, wie Aristoteles, der Neuplatonismus und über beiden das Christentum sie sehen lehrten. Der Moderne wird vielleicht sagen, daß hier menschliche Vorstellungen, Glaubensvorstellungen, ins All projiziert und dann wieder aus dem All abgelesen werden. Aber wie dem nun sei, es ist in den fünf Beweisen Ein Weg, es ist im Grunde Ein Beweis in seine fünf Strecken zerlegt, oder besser, in fünf Sphären durchwandelt. Die Einheit liegt darin, daß Dante in allen Bereichen der Welt von Gott bis zum kleinen Finger eine notwendige monarchische Ordnung wahrnimmt, eine monarchische Harmonie, in die auch die Menschheit einklingen muß — und das kann sie nur, wenn sie dem kaiserlichen Einherrscher untersteht. Damit lehrt Dante ja keinen privaten Gedanken, sein ganzes Jahrtausend kannte im Geist, sogar im Gemüt nur diese Ordnung, mochten auch viele sich prak-

Digitized by Google

tisch dagegegen empören, mochten auch nicht allzu viele die Schlußfolgerung auf den Weltkaiser mitmachen. Die monarchische Anschauung, in der nach Walthers schönem Reichsspruch auch »die Mücke ihren König hat«, entfloß dem ungebrochenen Glauben an Einen Gott, der Himmel und Erde durchwalte, und Dante hat diese Ursache selber als letzte genannt: »Der wahre Sinn der Einheit ist in ihm allein« *(vera enim ratio unius in solo illo est, I 8 14)*. Von hier nun der Aufbau der Gedanken.

Dante betrachtet zunächst das rein Menschliche, indem er an seine eigene Einleitung anknüpft. Es war vorausgesetzt worden, daß das Menschengeschlecht eine Einheit, ja letzthin eine Gemeinschaft sei. Nun kann keine Gemeinschaft, weder Familie noch Stadt noch Reich, ohne geordnete Verfassung, ohne einheitliche Spitze bestehen; schon der einzelne Mensch beherrscht seine vielstrebigen Kräfte aus Einem Geist, sonst ist es nichts mit ihm. So bedarf auch die Menschheit Einer, der monarchischen, Leitung (c. 5, 1. Beweis).

Dies ist ein Beweis aus der Analogie, die vielleicht, so könnte man einwenden, zu weit geführt ist: am Ende würde für die Menschheit als Ganzes eine Organisation der Teile genügen. Darum macht Dante auf den Wertgehalt eigens aufmerksam, der in dem Schluß von den übrigen Gemeinschaften auf die menschliche Gesamtheit liege; er fügt zur Analogie die Anagogie. Auch die Teile eines Heeres sind untereinander vielfach geordnet und gegliedert. Aber den Sinn empfängt diese ihre Ordnung allein von der Ordnung nach oben hin, von der Einheit des Heeres, die im Feldherrn gipfelt: die kleineren Kommandos bestehen überhaupt nur, damit der Feldherr befehlen kann. So steht der Weltstaat nicht auf einer Stufe mit all den andern Staaten, ist nicht aus ihnen zusammengeleimt, sondern gibt umgekehrt ihnen erst Recht und Aufgabe. Sie können wohl ohne ihn da sein, aber ohne ihn nicht, oder nur zufällig, zum Segen wirken (c. 6, 2. Beweis).

Indessen der große Gedanke macht bei der Menschheit nicht halt. Auch die Menschheit ist ja nur ein Teil des Alls, dessen Gesetzen sie wissend oder unwissend folgt. Und sieht man es von der Warte des Glaubens, gleichgültig welches Glaubens, so kann sie wissend folgen, kann sie in Harmonie mit dem kosmischen Leben zum Höchstmaß ihres Glückes ebenso gelangen, wie auch der Einzelmensch nur unter der Bedingung der Harmonie mit seiner Umwelt,

Digitized by Google

anders gewiß nicht, sein Bestes erreicht. Wenn also das Universum dem Einen gehorcht, »der Gott und Monarch ist«, so kann die Menschheit nur unter Einem Fürsten zu ihren letzten Zielen, zu ihrem wahren Glücke bereit sein; denn nur so steht sie im Einklang mit dem Leben des Alls. Solches hinstellend spricht Dante klar aus, daß seine Lehre vom Eingottglauben bestimmt ist (c. 7, 3. Beweis).

Auch dieser Beweis ist zunächst mehr von außen, von der Analogie her geführt, auch er wird in der anagogischen Form wiederholt und in seinem Wertgehalt voll ausgemessen. Gott will, daß all seine Schöpfung, jedes Ding nach seinen Maßen, ihm ähnlich sei. Da aber sein Wesen Einheit ist, so will er auch die Menschheit möglichst geeint, und es kann hier wie in allem für die Menschheit nichts Besseres geben, als Gottes Willen zu vollziehn. Dann aber ist sie am meisten geeint und gottähnlich, dann erreicht sie ihr Bestes, wenn sie Einem Fürsten gehorcht. (c. 8, 4. Beweis.)

Hiermit könnte die Beweisreihe für vollendet gelten. Im Aufstieg ist vom Einzelmenschen die Menschheit, von der Menschheit das All und sein Schöpfer erreicht worden, und von diesem höchsten Gipfel der Betrachtung wandte sich der Blick eben schon rückwärts, als von Gottes Absicht her auf das Beste der Menschen geschlossen wurde. Aber zu einem neuen Gedankengang absteigend findet der Dichter in der Zone zwischen Gott und Mensch, im Himmel noch ein letztes Zeichen dafür, daß der monarchische Sinn den Weltplan beherrsche und durchdringe. Auch der Himmel, vielgeteilt und vielbewegt wie die Menschheit, fügt sich Einem Beweger und Herrn. Der Mensch aber ist nach griechischem Wissen Sohn des Helios, Sohn des Himmels, und es wird ihm wie jedem Sohn am besten sein, wenn er dem Vater folgt; so füge auch er sich Einem Lenker und Herrn. Dies zusätzliche Argument, das mit Versen des Boethius sowohl sich selbst bedeutend zusammenfaßt wie die ganze Gruppe beschließt — dies Argument ergänzt auch gedanklich die vorangehenden Beweise. Denn wenn geschlossen wird: »wie Familie und Dorf viele Einzelne, wie Stadt und Staat viele Familien und Dörfer übergreift, so übergreift die Monarchie viele Städte und Staaten, so übergreift Gott, der letzte aller Monarchen, die zeitliche Monarchie« — dann könnte einer erwidern: »der Schluß ist falsch, er müßte logisch lauten ‚so übergreift Gott viele Monarchien' — weil jede höhere Einheit eine Mehrzahl von Kleineren umfaßt. Da es

Digitized by Google

aber hier ‚viele' nicht gibt, sondern nur eine Menschheit und eine Monarchie, so bleibt nur, daß Gott selber der Monarch für die unsichtbar geordnete Menschheit sei.« Dieser mögliche Einwand wird durch das Argument vom Himmel insofern ausgeschaltet, als hier auf eine andere von Gott regierte Welt neben und über der irdischen hingewiesen wird, auf die paradiesische Welt mit »all ihren Teilen, Bewegungen und Bewegern«. (c. 9, 5. Beweis.)

II. Gruppe (c. 10—15, 6.—10. Beweis). Dies möchte ich die ethischen Beweise nennen, gegenüber der ersten, ästhetischen Reihe. Denn wenn die bisherigen Gründe von der Wahrnehmung ausgingen, wie die Dinge der Erde und des Alls nun einmal gestaltet seien, und wenn dabei die Weltmonarchie als die einzig passende und daher beste Form nicht gefordert, sondern festgestellt wurde, so gehen die weiteren Gründe von dem aus, was um der Menschheit willen sein soll, sie arbeiten die im Gedanken des »Besten« enthaltene Forderung heraus, und indem sie nicht die schaubaren Verhältnisse, seien sie irdisch, seien sie kosmisch, sondern die inneren Nöte und Notwendigkeiten der Menschheit zugrunde legen, finden sie erwünschten Anlaß, dem blassen Begriff des monarchischen Amtes etwas von Farbe zu geben. Man darf vielleicht urteilen, und es entspräche dem ethischen Gesichtspunkt, daß der strenge Beweis hier nicht so unbedingt wie in der ersten Gruppe die Kapitel beherrsche, daß er mehr einen zu bietenden Inhalt ordnend umklammere. Das zeigt sich schon ellenmäßig in der größeren Länge der Kapitel, und dem entspricht es, wenn sich der Fortschritt der Gedanken hier mehr von innen her beleuchten als sinnfällig, wie in der ersten Gruppe, nachschreiten läßt.

An der Spitze freilich kommt ein kurzer und bewußt inhaltloser Beweis: vor die sprengende Vielseitigkeit der weiteren Kapitel sollte wohl eine abstrakt-logische Formulierung jenes Seinsollens gestellt werden, das fortab alle Gedanken durchzieht. Es muß, so heißt es, einen höchsten Richter, muß einen letzten Hort der irdischen Eintracht geben — sonst wäre ein unheilbar Unvollkommenes in der Welt, und das kann nach der göttlichen Weltordnung nicht sein. Dies Nichtseinkönnen des Unheilbaren bleibt unbegründet: es war gelehrt von Aristoteles und Thomas, es war von Dante selbst an sichtbarster Stelle im Paradies ausgesprochen (VIII 113). Es mußte auch an diesem Punkte der Monarchie ausgesprochen werden; denn

Digitized by Google

alles weitere beruht darauf, daß aus dem idealen Postulat ethisch-politische Folgerungen möglich und nötig sind. — Oben wurde erwähnt, daß dies erste Kapitel der neuen Gruppe dem letzten der alten nach Form und Umfang angeähnelt ist. Wie jenes mit einem Zitat aus Boethius, so schließt dieses mit einem homerischen Satze aus Aristoteles: und selbst die Art der Zitate bezeichnet die Wendung vom einen Gedankengang zum andern. Boethius ästhetisch wünschend, aus der Betrachtung höheren Fugs in Sehnsucht schließend:

O glückseliges Erdenvolk
Wenn auch eure Gemüter lenkt
Liebe, welche den Himmel lenkt.

Homer-Aristoteles ethisch fordernd, aus der Betrachtung irdischer Not den Ausweg weisend: »Die Dinge wollen nicht übel verwaltet werden; ein Übel ist aber die Vielheit der Herrschaften, Einer also herrsche.« (c. 10; 1. (6.) Beweis.)

Diesem kurzen und harten Auftakt folgt das weitaus längste, beweglichste und wohl inhaltreichste Kapitel des ersten Buchs, das auch den anschließenden Beweisen ihre Grundlage schafft. Die Monarchie, so heißt es hier, ist nötig um der Gerechtigkeit willen; denn nur sie gibt die Möglichkeit — die Möglichkeit, nicht mehr! — daß der Rechtsgedanke sich in voller Kraft auswirke. In Begründung dieses Satzes findet Dante Anlaß, nicht nur über Idee und Erscheinung der Gerechtigkeit Wesentliches anzudeuten, sondern auch von zwei Seiten her die Einzigart des monarchischen Amtes zu beleuchten. Nämlich alle andern Herrscher empfinden die Grenzen ihrer Macht, wünschen notwendig mehr als sie haben und büßen, soweit sie selbst Partei sind, ihr Rechtsgefühl ein; allein der Monarch hat keine Grenzen, er ist seiner Stellung nach erhaben über parteiische Verblendung, er kann also der gerechteste sein, weil er zur Gier den kleinsten Anlaß hat. Dies ist die eine Seite der Betrachtung, und von der andern erscheint es so: Allein der Monarch denkt und sorgt für das ganze Menschengeschlecht, alle übrigen Herrschaften leiten ihr Wesen und Recht von ihm ab, und die Menschen selbst werden ihre Teilfürsten nur als Vertreter des Monarchen verehren: so wird der Monarch den Menschen am nächsten stehen, und er kann der gerechteste sein, weil er zur Liebe den größten Anlaß hat. Daß das Amt des Alloberherrn mit diesen Vor-

Digitized by Google

zügen den der größten Macht verbindet, liegt in seiner Natur. (c. 11; 2. (7.) Beweis.)

Es bleibe wiederum auf sich beruhen, wie weit so gestaltete Beweise für schlüssig zu halten seien. Statt dessen sei das formale bemerkt, daß sie, wie alle in dieser Gruppe, eine beste Möglichkeit begründend mit Möglichkeitswörtern vorgehen: *potest, debet, oportet*, oder mit Vergleichsformen: *melius, optime, potissime.* — Dem Inhalt nach, könnte man sagen, wird der Monarch als irdisch erscheinende Idee der Herrschaft geschildert: ganz wesentlich ist der Gedanke, daß von ihm alles Recht und alle Macht abzuleiten seien, die doch ohne ihn oder vor ihm teilhaft schon da sind. Es ist, als ob es keine menschliche Ordnung, weder Reich noch Stadtstaat, aber auch nicht Dorf und Familie geben könnte, wenn nicht der Monarch den Begriff und Sinn aller Ordnung vom Himmel in die größern und kleinern Zellen der Erde herniederleitete. Ich betone diesen (nicht von Dante erfundenen) Grundgedanken deshalb, weil an ihm besonders deutlich wird, wie die Folgerungen dieses Teils auf den Beweisen der ersten Gruppe beruhen. Denn daß der Monarch Vermittler oder Spender aller niederen Ordnung sei, wird hier nicht mehr erörtert, sondern vorausgesetzt. In der ersten Gruppe hingegen lernte man, daß jede teilhafte Herrschaftsform auf den Weltkaiser und weiter auf Gott rückdeute, und daß umgekehrt alle Ordnung vom höchsten Himmel her sich bis ins Kleinste entfalte.

Beruhte das elfte Kapitel auf dem Gedanken des Rechtes, so das zwölfte auf dem der Freiheit. Wie Freiheit recht zu verstehen sei, diese philosophische Frage wird hier mit einem Ernst und einer Tiefe erläutert, die das Zeugnis der Handschriften glaubhaft macht, wonach Dante hier selber auf sein Paradies verwiesen und damit als Urheber der Monarchie sich bekannt hätte. Warum aber Freiheit am ehesten unter dem Monarchen möglich sei, diese politische Frage gibt erneute Gelegenheit, das Amt des Monarchen näher zu beschreiben. Auf Grund des früheren Satzes, daß er zur Liebe den größten Anlaß habe, wird er als der Diener Aller hingestellt, der in den kleineren Ordnungen den reinen Sinn der Herrschaft aufrecht erhalte, nämlich den des Dienstes am Wohl der Menschen — und demgemäß selbstsüchtigen Mißbrauch der Macht ahnde. Diese vielgerühmte Auffassung des monarchischen Amtes findet bei Dante ihren natürlichen Grund in Dienst und Liebe Gottes. (c. 12; 3. (8.) Beweis.)

Digitized by Google

Das nächste Kapitel bemüht sich um den erziehlichen Wert, der durch das Vorhandensein eines höchsten Vorbildes, durch die Versinnlichung der Idee der Herrschaft, in die Menschheit gelegt ist. Denn wenn der Monarch, wie gezeigt wurde, zur Gier den kleinsten, zur Liebe den größten Anlaß hat, wenn er der Gerechteste ist, so wird er auf alle den wohltätigsten Einfluß ausüben. (c. 13; 4. (9.) Beweis.)

Aber schon die Einheit selber ist ein Wert; dies wird abschließend auf doppeltem Wege erläutert, zunächst, wenn man so sagen darf, auf dem praktischen Wege. Nämlich was Einer tun kann, wird besser durch einen als durch mehrere getan: und einer kann das Menschengeschlecht beherrschen. Eine große Behauptung, die Gelegenheit gibt, noch einmal, diesmal einschränkend, auf den Inhalt des monarchischen Amtes einzugehen. Der Monarch soll ja nicht alles und jedes bestimmen. Die Sonderrechte und -bräuche sollen ihm heilig sein, er soll nur dem allen Gemeinsamen sich widmen, soll die großen Regeln und Richtlinien geben, die sich dann zu mannigfachen Formen verzweigen, er soll, wirkend wie auch ausgleichend, den Weltfrieden gestalten. Dies ist die einzige Stelle, wo das »Prinzip« dieses Buches, eben der Weltfriede, mit wirklicher Betonung wieder aufgenommen wird. In Fortführung solcher Gedanken ergibt sich weiter, daß das eine höchste Amt nicht nur möglich, sondern durchaus notwendig ist, indem von keiner Vielheit das allgleiche Maß ausgehen kann. (c. 14; 5. (10.) Beweis.)

Und endlich wird der Wert der Einheit noch aus den strengen Denkformen abgeleitet und zugleich die ethische Bedeutung dieser Beweiskette zusammengefaßt. Alles Gute, so heißt es da gemäß aristotelischen Kategorien, beruht auf dem Prinzip der Einheit. Die Einheit des Menschengeschlechtes aber kann nur auf einem inneren Grunde, auf der Eintracht des Willens beruhen. So wird in diesem letzten Vernunftbeweis die Monarchie zur Notwendigkeit als Form und Unterpfand menschlicher Eintracht. (c. 15; 6. bzw. 11. Beweis.)

Hinzu tritt nun noch der Erfahrungsgrund, daß Gott selber in dem Augenblick Mensch wurde, wo die Monarchie zum ersten Male, und vollkommener als je nachher, auf Erden verwirklicht war; heilige wie profane Schriften geben Zeugnis, daß die Welt damals im Frieden glücklich war. Mit diesem zwölften Beweise schließt sich der klar entworfene und notwendig geschichtete Aufbau des ersten Buches.

Digitized by Google

Es bleibe Sache persönlichen Urteils, wie weit man diese Gliederung auf bewußte Berechnung zurückführen wolle, wie weit sie dem harmonisch geordneten Geist ihres Schöpfers unwillkürlich entwachsen sein kann. Genug daß wir, sobald und soweit wir die Ordnung wahrgenommen haben, nichts mehr von seiner Stelle wegzudenken imstande sind.

II. und III. Buch

Die beiden andern Bücher lassen sich wesentlich rascher in ihrem Aufbau überblicken: das zweite deshalb, weil die Zahl der zu fassenden Beweise nur sechs beträgt, denen sich zwei Autoritätsbeweise anfügen; das dritte deshalb, weil seine Gliederung offen liegt.

Schon der Ausgang des ersten Buches, der Hinweis auf Augustus und Christus, leitet zu der Grundfrage des zweiten über, ob die Römer mit Recht die Monarchie, die Weltherrschaft also, an sich gezogen hätten. Unter Voranstellung eines Psalmwortes, das als Motto betrachtet werden darf, wird zunächst die scheinbar nur historische Frage mitten in die politischen Spannungen der Gegenwart hineingestellt. Diese Vorrede ist persönlich und stolz, wie die zum ersten Buche. (II 1.)

Es folgt die Aufstellung eines leitenden Prinzips, auf das der Leser die zu bringenden Vernunftgründe zurückführen möge. Dante geht dabei von der Lehre aus, daß alles Gute in der Materie von Gott stamme, entweder direkt oder durch den Himmel, sein Organ, vermittelt; während das Schlechte nur aus der Materie selbst stammen kann. Diese von Aristoteles und Thomas herrührende Lehre wird wiederholt im Paradiese vorgetragen *(II 127ff., XIII 52ff.)*, und ich bin mir im Zweifel, ob es nicht eine erneute Anspielung auf das ewige Gedicht bedeutet, wenn sich Dante hier in der Monarchie auf das beruft, *quae de caelo philosophamur.* Aber wie dem sei: jedenfalls geht der Schluß weiter dahin, daß das Recht als ein Gut von Gott gewollt sei, woraus umgekehrt als Prinzip abgeleitet werden dürfe, all jenes geschehe nach Recht, worin Gottes Wille in Erscheinung trete. (II 2.)

Auf vierfache Weise werden nun die Römer als die von Gott Erkorenen, wird ihre Herrschaft als die von Gott geförderte und darum rechtmäßige dargestellt. Zuerst: die Römer hatten unvergleichlichen Adel des Geblüts, wie sowohl aus der Tugend ihres Vaters Aeneas wie aus ihrer Herkunft von den edelsten Geschlechtern der

Digitized by Google

drei Weltteile bewiesen wird (II 3). Dann: allein durch Wunder, also durch wiederholtes Eingreifen Gottes selbst, kann der Aufstieg der Römer über schwerste Gefahren empor zur Weltherrschaft erklärt werden (II 4). Drittens: des Geblüts und der göttlichen Mitwirkung würdig war die Haltung der Römer, ihre staatliche Pietas, kraft deren ihre Gesamtheit den rechtlichsten und mildesten Weg zum hohen Ziele fand, kraft deren ihre Einzelnen unsterbliche Vorbilder der reinen vaterländischen Gesinnung gaben bis zur Selbstaufopferung, ja wie Cato bis zur Selbstvernichtung. Daß ihr Streben gerecht war, das gibt ihrer Weltherrschaft recht. (II 5; dies längste Kapitel wurde von vielen Herausgebern in zwei zerbrochen.) Und nun noch das vierte und härteste Argument: die Römer waren zur Herrschaft geboren. Denn daß der eine frei und der andre Knecht, daß der eine tapfer und edel, der andre feig und gemein ist, das schafft die Natur letzten Endes selber, und wer edel geboren ist, herrsche nach göttlichem Recht. Diese aus Aristoteles gezogene Lehre, die auch im achten Gesang des Paradieses anklingt, ergänzt den vorangestellten Beweis vom Geblütsadel der Römer, der hier nicht aus der Abkunft, sondern aus ihrem Wuchs und Wesen begriffen wird. (II 6.)

Wieder komme nichts darauf an, wie weit diese Beweiskette historisch zureichend begründet oder auch philosophisch diskutierbar erscheine. Und um so mehr sei bemerkt, wie klar der vierfache Gedanke geordnet, wie fest, ja notwendig er gefügt ist; durchaus genügt er sich selbst. Wenn man, wie Dante, Geschichte als Schicksal sieht und die Dichter und Schreiber der Römer als gültige Zeugen ihres Werdens und Wesens hinnimmt, dann kann man wohl vieles anders sagen, wird aber die Hauptzüge des Römertums hier klar und großartig ergriffen sehen. Dante bricht denn auch nach diesen Kapiteln ab, um zunächst neue Gesichtspunkte für den Fortgang der Untersuchung aufzufinden. Ihm lag wohl daran, zum einen, das Mitwirken Gottes im irdischen Geschehen noch sicherer zu erfassen, zum andern, die in so viel Beispielen berührte römische Geschichte auch als Gesamtablauf zu überblicken und dabei den Rechtsgedanken als treibende Kraft noch stärker aufzuweisen. Denn trotz seiner Lehre vom natürlichen Herrscherrecht erkennt er ein Recht der Macht in keinem Augenblick an; nicht mit Gewalt und all ihren Begleiterscheinungen, sondern aus dem heiligen innern Beruf sollen die

Digitized by Google

Römer die Welt unterworfen haben, nicht aus Kriegslust und Eroberungstrieb, sondern in unbestechlichem Rechtssinn und ernstem Hinblick auf den Frieden der Welt. Daß diese Anschauung damals ungefähr ebenso fern lag wie heute (wenn auch aus andern Ursachen), erhellt aus der Vorrede zu diesem Buch, wo Dante bekennt, er habe selber vordem die römische Herrschaft auf rechtlose Waffengewalt zurückgeführt. Aus seinen Quellen erfuhr er dann wohl von der ehrfürchtigen Pflege frommer Bräuche und rechtlicher Formen, die noch für heutige Einsicht den bestimmenden Zug des römischen Wesens ausmacht. Von da her gestaltete er seine zunächst vielleicht befremdende Ansicht der römischen Geschichte, die er nun in der Form von zwei weiteren Beweisen (II 7—10) seinem Bilde des römischen Wesens (II 3—6) angliedert.

Ein Zwischenkapitel untersucht, auf welche verschiedenen Arten Urteile Gottes dem Menschen kenntlich werden, und scheidet zwei Möglichkeiten zur weiteren Verwertung aus: Gott bestimmt den Sieger im Wettlauf und den Sieger im Zweikampf, wobei der kennzeichnende Unterschied ist, daß im einen Fall die Bewerber sich in keiner Weise behelligen dürfen (II 7). Das Bild des Wettlaufes wird nun so ergriffen, als sei die Weltherrschaft das Ziel, dem im Gang der Jahrtausende viele zugestrebt hätten, da doch nur die Römer es erreichten. Und dergestalt wird hier die römische Geschichte von außen und vom Erfolge her, im Vergleich mit der andrer Völker, überschaut. Assyrer, Ägypter, Perser scheiterten in ihrer Bahn, selbst Alexander brach nach erstaunlichem Gottesurteil im Angesicht des Zieles zusammen. Allein die Römer besaßen alle Welt, wie die Dichter und das Evangelium bezeugen. (II 8.)

Das Bild des Zweikampfes aber bedarf noch einer näheren Erklärung. Gerechter Zweikampf, in dem Gott urteilt, muß zwei Bedingungen erfüllen: es muß vor dem Kampfe jedes gütliche Mittel versucht worden sein, und der Kampf selber darf nicht aus Haß oder Liebe oder gar Habsucht geführt werden, sondern allein um der Gerechtigkeit willen und unter Zustimmung beider Parteien (II 9). Unter diesem Gesichtspunkt wird nun die römische Geschichte überflogen, vom Duell des Aeneas und Turnus oder der Horatier und Curiatier über die Sabiner- und Samnitenkriege, von deren Rechtsformen Livius berichtet, bis zu den Entscheidungsschlachten zwischen Fabricius und Pyrrhus, Scipio und Hannibal.

Digitized by Google

Daß nur eine beschränkte Personenzahl zweikämpfen könne, war ja nicht in die Definition aufgenommen worden. (II 10.)

Damit ist die zweite Gruppe der Vernunftgründe abgeschlossen: wie die erste umfaßt sie vier, immerhin weit kürzere, Kapitel, jedoch nur halb so viel Beweise, nämlich zwei. Nun reihen sich endlich noch zwei Glaubensgründe an, die für das Recht des römischen Weltreichs zeugen sollen: der eine, daß Christus gleich mit der Geburt sich der Schatzung des Augustus unterstellte (II 11); der andre, daß Christus auch im Tode nicht vom Priester und nicht vom Vierfürsten, sondern vom Statthalter des Kaisers sein Urteil empfangen hat (II 12). —

Die Einteilung des dritten Buches sei der Vollständigkeit halber im Abriß hinzugefügt. Auf Motto und persönliches Vorwort (III 1) folgt wieder Aufstellung und Begründung des Prinzips (III 2), dann eine Betrachtung über den besondren Charakter dieses politischen Schlußteils: er hat seine Gegner, die in Gruppen geschieden werden, und von denen nur wenige vernünftiger Erwägung zugänglich sind (III 3). Nun folgt der Hauptteil des Buchs (c. 4—12), der sich mit Widerlegung der gegnerischen Argumente befaßt. Es sind Argumente aus der heiligen Schrift (c. 4—9), aus der Geschichte (c. 10—11) und aus der Vernunft (c. 12). Die Widerlegung der Schriftbeweise folgt der biblischen Reihenfolge, die geschichtlichen werden chronologisch abgetan. Bedeutsam für Dantes Gedanken ist die Widerlegung des Vernunftbeweises, da die Gegner hier die Einherrschaft des Papstes aus ziemlich derselben Idee ableiten, die Dante im ersten Buch der ersten Gruppe seiner Beweise zugrunde gelegt hatte: nämlich aus der monarchischen Struktur des Menschengeschlechts. Man sieht hier, welche Bedeutung die *universalis civilitas humani generis* ($I\,2_{84}$) für Dante haben mußte; denn er widerlegt nun die Vertreter der Papstmonarchie, indem er Gattung und Ordnung, Mensch und Amt voneinander scheidet und die monarchische Struktur der Gattung als solcher ablehnt (III 12).

Den Widerlegungen folgt die eigne Aufstellung, auch sie zunächst negativ in dreifacher Gliederung. Geschichtlich: die Kirche hat dem Reich seine Macht nicht gegeben, denn das Reich war ja vor der Kirche schon da (III 13). Hieraus folgt, daß die Kirche ihre Macht über das Reich, wenn sie sie hätte, irgendwann und -wie bekommen haben müßte: doch ist keine Quelle da, woher sie sie auch nur be-

Digitized by Google

kommen haben könnte (III 14). Grundsätzlich aber wäre Macht über das Kaisertum gegen die Natur der Kirche; es hat also Sinn, daß die Geschichte sie ihr versagt hat (III 15). Nach so viel Verneinungen ist denn der Boden zu dem großartigen Schlußkapitel vorbereitet, wo positiv erläutert wird, daß und warum das Kaisertum nur direkt von Gott abhängen kann (III 16). —

Dies habe ich zusammenstellen wollen, weil es nicht am Tage liegt und weil das Eindringen in den Plan des schweren Werkes dem Geist seines Urhebers näher zu führen vermag. Gar zu leicht nimmt man die Monarchie als Summe von Beweisen, die alle leicht widerlegbar und fast alle nicht erstmalig sind. Aber die Gültigkeit des Werkes liegt nicht im einzelnen Argument, sondern in der Fügung einer großen Weltansicht zur gedanklichen Harmonie — und nicht auf Erfindung kommt es bei den Genien an, sondern darauf, daß sie längst Vorhandenes mit ihrem stärkeren Odem durchglühen und in den Umkreis bannen, wo es glänzt.

Schema

I. Buch	II. Buch
c. 1—4: Vorrede; Prinzip.	c. 1—2: Vorrede; Prinzip.
c. 5—9: 1. Gruppe: 5 Beweise aus der monarchischen Struktur des Alls (ästhetisch).	c. 3—6: 1. Gruppe: 4 Beweise aus dem Wesen der Römer.
c. 10—15: 2. Gruppe: 6 Beweise aus dem Postulat der möglichen Vollkommenheit (ethisch).	c. 7—10: 2. Gruppe: 2 Beweise aus dem Ablauf der römischen Geschichte.
c. 16: 12. Beweis aus der geschichtlichen Erfahrung.	c. 11—12: 7.—8. Beweis aus dem Glauben.

Digitized by Google

III. Buch

c. 1—3: Vorrede; Prinzip; die Gegner.
c. 4—12: Widerlegung der Gegner:
6 Beweise nach der Schrift (c. 4—9),
2 nach der Geschichte (c. 10—11),
einer nach der Vernunft (c. 12).
c. 13—16: Eigne Aufstellung:
negativ (c. 13—15);
positiv (c. 16).

Da das dritte Buch 13 Argumente enthält, ist deren Gesamtzahl (12 + 8 + 13) 33.

Digitized by Google

MATELDA

VON FERDINAND KOENEN

»Die geheimnisvollste Gestalt der Göttlichen Komödie«, sagt Carlo Steiner in seinem Dantekommentar, »ist die Matelda des irdischen Paradieses.« Die Ansichten der Erklärer gehen in der Beantwortung der Frage, wer sie sei, auseinander wie kaum in einem andern Punkte. Einigkeit besteht in der Meinung, »die Blumen pflückende Frau sei die Verwirklichung des letzten Traumes des Dichters auf dem Läuterungsberge (Purg. 29, 97), also das Symbol des tätigen Lebens«. »Die schöne Frau ist nichts anderes als die Personifikation des irdischen Paradieses, dessen sichtbar gewordene Seele.«[1] Von dieser, vom größten Teil der Danteerklärer vertretenen Deutung ausgehend, soll im folgenden wieder einmal nach der wirklichen Persönlichkeit dieser Matelda gesucht werden. Denn daß eine lebende Person hinter ihr zu suchen ist, wird ebenso von fast allen Forschern angenommen.

Damit wäre ein Boden gegeben, auf dem weiterzugehen möglich ist. Die Aufgabe besteht darin, eine Gestalt zu finden, die in Dantes Zeiten als hervorragende Vertreterin des tätigen Lebens galt. Klosterfrauen wie die verschiedenen Matilden, die in einer Reihe von Kommentaren auftreten, scheiden von vornherein aus, da sie ja das andere, das beschauliche Leben, verkörpern.[2]

Die neuere deutsche Danteforschung sagt seit Scartazzini: »Gänzlich zu verwerfen ist die alte immer wieder aufgestellte Ansicht, Matelda sei die große Gräfin Matilde von Tuscien, das finstere asketische Mannweib, die Freundin Gregors VII. Mit diesem finstern asketischen Mannweib hat Dantes Matelda ebensowenig gemein wie mit einigen ehrwürdigen Matilden, mit denen sie von andern zu identifizieren versucht worden ist«.[3] Aber Scartazzini kannte die wirkliche Matilde von Tuscien nur aus Villani, und bei diesem

[1] A. Bassermann, Dantes Fegeberg. München und Berlin 1909. S. 340. K. Vossler, Die Göttliche Komödie. Heidelberg 1925. II S. 766.

[2] Neuestens ist I. Ancelet-Hustache, Mechtilde de Magdebourg, Paris 1926, S. 358–369, der Meinung, Dantes Matelda sei die deutsche Mechtilde und stützt diese Ansicht auf Dantes Kenntnis der Lebensbeschreibung des heiligen Dominicus von Theodoricus de Appoldia.

[3] Vossler S. 766.

Digitized by Google

Chronisten ist ihr Bild nicht nach der Geschichte gezeichnet. Die Frage nach der Person der Matelda läßt sich nur auf geschichtlichem Boden lösen. Wenn Dante auch Parteigänger des Imperium gegen das Papsttum war, so war er doch auch gerecht, und wenn er einen Vertreter des Kaisertums wie Friedrich II. in die Hölle verdammt, so konnte er Gegner desselben ins Paradies versetzen. Für einen bloßen Parteimann ist Dante zu groß. Konstantin ist trotz seiner Schenkung bei den heiligen Königen im Himmel. Der Kampfruf, mit dem Matilde von Tuscien an der Seite der Päpste kämpfte, war: Gegen Simonie und Unenthaltsamkeit im Klerus. Und gegen das erste Laster hat Dante selbst in das Horn seiner Komödie gestoßen wie gegen kein anderes Vergehen (Inf. 19, 17 f., Parad. 9, 149). Seit Matilde von Toscana als dreizehnjähriges Mädchen dabeigewesen war, als auf der Synode von Sutri die scharfen Dekrete und Exkommunikationen gegen Simonisten und Konkubinarier in die Welt geschleudert wurden, hat sie es als ihre Lebensaufgabe betrachtet, die Gedanken eines Nikolaus II., Gregor VII. und Petrus Damiani, die dort die Wortführer waren, mit ihrem starken Arm in die Tat umzusetzen. In seinem Urteil über die verweltlichte Kirche stimmt Dante mit Petrus Damiani und — Matilde vollständig überein (Parad. 21).

Die neueste große Lebensbeschreibung der Markgräfin ist von einer englischen Frau mit großem Fleiß und ebenso großer Liebe zusammengestellt und wurde zu einem ehrfurchtsvollen Gruß an »la gran donna, the wonder of Italy«.[1]

Zwar ist das Bild der Contessa, das uns aus den Blättern dieses Buches entgegenschaut, nicht wesentlich anders, als es die älteren italienischen Biographen gezeichnet hatten. Duff hat selbst einige, — z. B. Nardoni, übersehen — aber es ist doch anders als wir es in Deutschland zu sehen gewohnt waren. Auch für Nora Duff ist Matilde die Gräfin, die Matelda Dantes, aber mehr aus äußern Gründen; zunächst weil die alten Kommentatoren nicht einmal daran dächten, daß Matelda eine andere als die Gräfin sein könne, und dann deshalb, »weil sie in einem heiligen Leben unsterbliche Taten vollbracht habe«. Der Verfasserin will es sogar scheinen, als ob der Anblick des Berges und der Feste Canossa dem Dichter bei der Schöpfung des Läuterungsberges vorgeschwebt haben könne: in

[1] Nora Duff, Matilda of Tuscany la gran donna d'Italia. London 1909. S. 281.

Digitized by Google

vielen Stufen steigt der Berg in die Höhe, und oben in der Feste weilt Matelda als Wächterin und Führerin. Tiefer geht sie auf Dantefragen nicht ein. Um die Züge der Hüterin des irdischen Paradieses in Matilde zu finden, muß man schon weiter in den Quellen nachgraben.

Die Hauptquelle, die erste und treueste, für das Leben der Contessa ist das Werk ihres Zeitgenossen Donizo. Dort wird Matilde bereits als Vertreterin des tätigen, allerdings auch zugleich des beschaulichen Lebens gezeichnet.

> Gregorium papam, cui servit ut altera Martha,
> Auribus intentis capiebat sedula mentis
> Cuncta patris dicta ceu Christi verba Maria
> Propria clavigero sua subdit omnia Petro;
> Janitor est caeli, suus heres ipsaque Petri.[1]

Hier wird also Matilde eine Martha und Maria zugleich genannt, eine Vertreterin der vita activa und contemplativa. Über diese beiden Lebensarten, die durch Lia und Rachel, durch Petrus und Johannes dargestellt werden, sagt nach dem Centiloquium der Kirchenlehrer Beda: »Das tätige Leben gibt das Brot für den Leib dem Hungrigen oder das Brot der Lehre dem Unwissenden; sie weist den Irrenden zurecht, ruft den Hochmütigen zur Demut, teilt jedem das zu, was ihm frommt. Das beschauliche Leben dagegen umfaßt die Liebe zu Gott und zum Nächsten, hält sich aber vom äußern Werk zurück, und lebt nur in Sehnsucht nach seinem Schöpfer und brennt mit Hintansetzung aller Sorgen nur danach, das Angesicht des Schöpfers zu schauen«.[2]

Donizo schreibt ferner seiner Heldin in hervorragendem Maße die Gaben der drei göttlichen und der vier Kardinaltugenden zu, die in der Darstellung ihres Lebens und Bildes von da an fast untrennbar verknüpft bleiben.[3]

In der Göttlichen Komödie ist Matelda die Führerin im irdischen Paradies, das scharf herausgestellte Gegenspiel zu Eva (Purg. 29,24). Nach altchristlicher Auffassung ist Eva die Vertreiberin aus dem Paradies, die expulsio paradisi, wie es bereits Origines sententiös

[1] Fr. Davoli, Vita della grande Contessa Matilde di Canossa scritta in versi eroici da Donizone. Reggio nell' Emilia 1888. II, 1, 170.
[2] Centiloquium 3, 46.
[3] Donizo II princ.

Digitized by Google

ausgedrückt hatte.[1] Bei Hieronymus kehrt dieser Gedanke in derselben Form wieder: »paradisi colonum de possessione sua mulier eiecit«.[2] Dantes Matelda könnte man als die Zurückführerin in das Paradies bezeichnen. So nennt in der Tat Petrus Damiani die Frau, die in der Ehe enthaltsam lebt und zwar in einem Briefe an Beatrix, die Mutter der Gräfin von Tuscien. Er schreibt an sie, er habe erfahren, daß ihr Gatte und sie in der Ehe enthaltsam zu leben beschlossen hätten. Aus diesem Anlaß wendet er sich an sie, um sie in ihrem Beschluß zu bestärken. Er spricht zunächst von der ersten Frau Eva, die den Mann aus dem Paradies vertrieb, weil sie von der verbotenen Frucht gegessen und auch dem Manne zu essen gegeben habe. Dieser ersten Frau stellt er den Typ einer andern entgegen, die den Mann durch Wort und Beispiel zu einem heiligen Leben und damit ins Paradies zurückführt. Als Beispiel wird die Gemahlin des Kaisers Theodosius angeführt. Das, wodurch diese Frau das Gegenspiel der Eva geworden sei, wäre ihre überaus große Nächstenliebe gewesen. Der ganze Brief ist eine einzige Mahnung zur werktätigen Nächstenliebe, die sie nicht durch ihre Leute, sondern in eigener Person ausüben solle. Sara, die Gattin Abrahams, habe die Gäste auch nicht durch ihre Magd bedienen lassen, sondern sie selber aufgenommen. Zum Schluß ermahnt er sie, sich nichts auf ihre Vornehmheit zugute zu tun. Die Kaiserin Helena sei aus einer Marketenderin zu einer Heiligen geworden, und nur durch ihre Heiligkeit übertreffe sie die anderen Kaiserinnen. Die Kirche wird ihrer Mildtätigkeit ganz besonders empfohlen.[3]

Denselben Brief hätte Pier Damiano auch an Matilde richten können. Auch sie war in dem Sinne eine Zurückführerin zum Paradies. Wenn sie auch zweimal verheiratet war, so ist doch sicher die zweite Ehe nie vollzogen worden. Die zweite Ehe war, wie wir wissen, geschlossen de mandato pontificis, weil Matilde als alleinstehende Frau eines männlichen Schutzes bedurfte.[4] Bei der Schließung der ersten Ehe mit Gottfried waren wohl dieselben Gründe maßgebend. Später haben sich Gottfried und Matilde getrennt, und die Gräfin lebte nach dem Urteil des Deutschen Lambert wie

[1] Super Matthaei 15.
[2] Epist. ad Nepotianum.
[3] Petri Damiani opera omnia, Bassani 1783. Ep. 7, 14.
[4] F. M. Fiorentini, Memorie della gran Contessa Matilda, Lucca ² 1756. S. 242.

Digitized by Google

eine Witwe, das soll wohl heißen, enthaltsam. Ernsthafte Historiker, wie der vorsichtige und gründliche Fiorentini, nehmen an, daß Matilde stets Jungfrau geblieben sei.[1] Er stützt sich auf dieselben geschichtlichen Zeugnisse wie der große Baronius, erkennt dieselben jedoch nicht alle als tragfähig an. Noch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurde diese Ansicht mit einer Wolke von Gründen vertreten.[2] Erst die neuere Geschichtsforschung konnte triftige Gegengründe ins Feld führen.[3] Auf jeden Fall war es allgemeine Ansicht z. B. eines Baronius, Dlugosz, Antoninus von Florenz, Pius II., daß die Markgräfin stets enthaltsam gelebt habe. Dante hatte gewiß keinen Grund, anderer Meinung zu sein.

Ein weiterer Umstand, der für Matilde als die Matelda Dantes spricht, ist folgender: Das irdische Paradies des Dichters ist, wie aus den letzten Gesängen des Läuterungsberges mit dem Triumphzug der Kirche immer deutlicher wird, ein Bild der Kirche. Der Allegorie des Mittelalters war diese Vorstellung durch die Überlieferung geläufig und geheiligt. Schon Augustinus hatte das Wort geprägt: »paradisus sc. ecclesia«[4], das zu Dantes Zeit Antonius von Padua noch schärfer ausdrückt, wenn er schreibt: »ecclesia militans paradisus voluptatis«.[5]

Wenn nun Dante zur Hüterin dieses Paradieses eine Frauengestalt nehmen wollte, wen hätte er da besser wählen können als Matilde, die tatsächlich zu ihrer Zeit die Kirche vor dem drohenden äußern Einsturz bewahrte. In einem der wenigen uns von ihr erhaltenen Briefe gibt sie ihrer Liebe zur Kirche mit begeisterten Worten Ausdruck: »Weder Trübsal noch Bedrängnis noch Hunger noch Blöße noch Gefahr und Verfolgung, weder Schwert noch Tod und Leben, weder Engel noch Kräfte und Mächte, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges noch sonst etwas Geschaffenes wird mich trennen können von der Liebe zu Petrus in Christus Jesus unserm Herrn«.[6] Darum hieß sie auch schon zu Lebzeiten die filia sancti Petri[7], und

[1] Ebenda S. 321 f.
[2] B. N. [Nardoni]. L'Eroina italiana, Storia della Contessa Matilde. Fossombrone 1862. I S. 57, 60, 410, 412 f.
[3] Duff. S. 109.
[4] De civitate Dei 13, 21.
[5] Dom I in Quadrag.
[6] Fiorentini S. 203.
[7] Donizo I prooem.

Digitized by Google

wurde später am Grabe des heiligen Petrus im Hauptheiligtum der katholischen Christenheit beigesetzt.

Allein aus Liebe zur Kirche ist Matilde in der Welt geblieben, in der harten Schule des tätigen Lebens, während ihr Sehnen nach dem Kloster und seiner vita contemplativa ging. Das offenbart der Brief eines andern Kirchenlehrers, des heiligen Anselm von Canterbury, an sie. Hier dankt der Heilige ihr zunächst für ihre mütterliche Sorgfalt, die sie um sein körperliches Wohl getragen, und dann spricht er von ihrer Sehnsucht, die Welt zu verlassen und den Schleier zu nehmen, wie aber »die heilige und notwendige Liebe zur Kirche« sie zurückhalte. Sie suche auf beiden Seiten, d. h. im Welt- und Klosterleben, dem tätigen und beschaulichen, Gott zu dienen, Sie müsse aber die endgültige Entscheidung für das eine oder andere Gott überlassen. Sie solle den Schleier der Klosterfrau stets bei sich tragen, um wenigstens bei ihrem Lebensende, wenn es unverhofft kommen sollte, durch das Nehmen des Schleiers ganz Gott sich weihen zu können.[1] Auch Dante hatte große Ehrfurcht vor den sacre bende (Parad. 3, 114). Das zeigt seine Begegnung mit Constanze und Piccarda im Mondhimmel. Also auch Anselm von Canterbury ist Matilde die Vertreterin der vita activa.

In der Tat führte Matilde von Toscana in der Welt, an Höfen und in Heerlagern, das Leben einer Nonne. Das kirchliche Stundengebet verrichtete sie gemeinsam mit ihrem Seelenführer, dem heiligen Anselm von Lucca. Selbst des Nachts stand sie auf, um Matutin und Laudes zu beten und nur Krankheit, die auch oft nur durch strenge Abtötungen verursacht war, konnte sie davon abhalten.[2]

Es ist kein Wunder, daß eine solche Frau, die so ganz mittelalterlich und doch auch wieder so ganz anders war, die Bewunderung ihrer Zeitgenossen und der Nachwelt erregte. Bei aller Festigkeit und Folgerichtigkeit in ihren Überzeugungen und Grundsätzen war sie doch eine wahre Frau mit einem weichen Herzen. Alle Erzähler des Bußganges Heinrichs IV. nach Canossa, die deutschen und die italienischen, berichten, daß Matilde für den Kaiser bei Gregor VII. eingetreten sei, und der Papst mußte sich ihr gegen-

[1] Gabriel Gerberon. Sancti Anselmi Cantuarensis opera omnia. Paris 1675. Epist. 4, 37.

[2] Donizo 2, 20. Vgl. Tosti Luigi. La Contessa Matilde e i Romani Pontifici. Firenze 1859. S. 275.

Digitized by Google

über wegen seiner scheinbaren Härte in einem uns erhaltenen Briefe rechtfertigen.[1] Ihre Mildtätigkeit war grenzenlos. Die Urkunden ihrer auf uns gekommenen milden Stiftungen machen bei Fiorentini einen ganzen Band aus.

Unter ihren Stiftungen steht mit an erster Stelle die Gründung der berühmten Universität Bologna, wohin sie den großen Irnerius berief.[2] Wie sie diesen, seit Justinian als erste wieder, zur Bearbeitung und zur Sammlung des Zivilrechtes veranlaßte, so regte sie Anselm von Lucca zu einer Zusammenstellung des kanonischen Rechtes an.[3] Sie sammelte Bücher und sorgte für deren Verbreitung[4], und das im Jahrhundert der Unwissenheit. An ihrem Hofe hatte die Kunst und Wissenschaft eine Zufluchtstätte in dieser barbarischen Zeit.[5] Die heute noch stehenden Dome von Modena, Parma, Lucca sind ihr Werk, und diese genügten, abgesehen von vielen andern Kirchen, um ihren Namen in der Geschichte der Kunst unsterblich zu machen. In den Geschichtsannalen Muratoris wird fast kein Jahr um die Wende des elften Jahrhunderts und in den ersten fünfzehn des folgenden übergangen, in dem nicht eine große Matildesche Stiftung angemerkt ist. Ihr großes soziales Wirken, ein Wunder der damaligen Zeit, offenbart die Anlage von Pilgerhäusern an den großen Straßen ihres Gebietes, wo die Fremden unentgeltlich aufgenommen und verpflegt wurden.[6] Der öffentlichen Sicherheit in den unsicheren Zeiten diente die Anlage von Kastellen, von Verona an über den Apennin nach Parma, Reggio, Modena, Bologna durch die Romagna und die Marken, über Lucca, Florenz, Siena bis vor die Mauern der Stadt Rom.[7] Eine große soziale Leistung war die Errichtung der Thermen von Pisa, die als erste dieser Art seit der antiken Kaiserzeit entstanden.[8] Sie trieb Ansiedlungspolitik in großem Maßstab, versorgte so ihre Soldaten und die Armen

[1] Tosti S. 205.
[2] Nardoni S. 496; Fiorentini S. 336.
[3] Nardoni 2, 508.
[4] Donizo 2, 20; Nardoni 2, 599.
[5] Nardoni S. 510.
[6] Ebenda S. 517.
[7] Ebenda S. 518.
[8] Ebenda S. 519. Interessant ist die Aufschrift: Matheldis comitissa insignis ob humanam valetudinem instaurandam praeservandamque... in omnigenum hominum usum omni cum ornatu cultuque dicavit. Bei Fiorentini S. 313.

Digitized by Google

nach einem System, das man später Participanza nannte. Auf diese Weise hat sie einige der heute fruchtbarsten Landstriche Italiens den Sümpfen abgerungen.[1] Etwas Unerhörtes für ihre Zeit war auch die Freilassung ihrer unzähligen Sklaven.[2] Sie galt nicht bloß ihrem ersten Biographen sondern auch andern zeitgenössischen Schriftstellern, selbst schismatischen, nicht nur als die reichste und berühmteste, sondern auch als die heiligste Person aus dem Laienstande.[3] Die Menschen sahen im Leben der Markgräfin eine seltsame Verbindung der beiden mittelalterlichen Lebensarten. Sie war geistig arm, weil sie bereits zu ihren Lebzeiten über ihren Besitz zugunsten der Kirche verfügte; sie war gehorsam, weil sie sich ihren Seelenführern, einem Hildebrand und später einem Anselm von Lucca, unterordnete. Da lag es nahe, ihr auch die dritte Tugend der Ordensleute, der Vertreter des beschaulichen Lebens, zuzuschreiben.

Das tätige Leben war eigentlich nur eine Vorbereitung zu dem Ideal, dem beschaulichen Leben. Niemand, so hatte bereits Aristoteles gelehrt, könne zu dem zweiten kommen, der nicht den Weg des ersten gegangen sei.[4] Dasselbe hat Thomas von Aquin vorgetragen.[5] »Wer beide Wege verbindet,« sagt Bonaventura, »der ist ganz entzündet, ganz feurig und denkt nicht an das, was ihm lieber und süßer ist, sondern was Gott lieber ist.[6] Glücklich derjenige, der mit dem tätigen Leben das beschauliche verbinden könnte.«

Dantes Matelda ist so entzündet, daß der Dichter sie anredet:

Deh' bella donna, ch' ai raggi d' amore
Ti scaldi. (Purg. 28, 43.)

Das Blumenpflücken ist ein traditioneller Hinweis auf eine reiche Tätigkeit. So führt der getreue Donizo seine Heldin sofort im Eingang seines Gedichtes ein:

Lumine ceu fidei, sic factis pollet amoenis.
Iccirco fructus centeni colliget usus,
Alter terdenam sexagenanimque coronam
Dum tenet alter, habet centenam grandior alter;
Ipsa legit totas iure coronas.[7]

[1] Nardoni S. 521. [2] Donizo 21. [3] Donizo 2, 3; Fiorentini S. 339. [4] Ethik 1 und 10. [5] Contra gent. 37. [6] Stimulus amoris. Oratio.

[7] Wegen des schlimmen Latein des guten Donizo sei hier Davolis Übersetzung beigefügt. Come pel lume della fede, così per le bell' opere della carità si va segnalando; e perciò raccoglierà centuplicati i frutti delle sue buone azioni ... Costei a buon diritto conseguirà tutte le corone della probità.

Digitized by Google

Matelda führt Dante nach dem Eintauchen in den Lethestrom zu den vier Kardinaltugenden, den Tugenden des tätigen Lebens.

> Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
> Dentro alla danza delle quattro belle,
> E ciascuna del braccio mi coperse. (Purg. 31, 103.)

Diese vier Tugenden treten auch bei Matilde von Tuscien in ihren Lebensbeschreibungen und Denkmälern immer wieder auf. So gleich im Anfang des Epos Donizos.

Wie sehr ihre Gestalt zu Dantes Zeit bereits zu einem Typ geworden war, zeigt eine Erzählung in der Chronik des Salimbene von Parma. Der redselige Frater singt dort einmal in begeisterten Worten das Lob der Mabilia Pallavicini. »Sie war eine schöne, kluge, barmherzige, gütige, liebenswürdige, ehrbare und fromme Frau, demütig, geduldig und stets gottergeben. Sie geizte nicht mit ihrer Habe, sondern gab davon freudig den Armen. In ihrem Palaste hatte sie an geheimem Orte, wie ich mit eigenen Augen sah, einen Herd, und dort stellte sie selbst Rosenwasser her und gab es den Kranken . . . Viele Jahre lebte sie mit ihrem Manne und blieb stets unfruchtbar. Nie sah ich eine Frau, die mir so wie sie dem Bilde der Gräfin Matilde zu entsprechen schien, nach dem was ich von dieser durch die Überlieferung erfahren habe. Drei Frauen sind mir jedenfalls besonders an Herz gewachsen . . nämlich Helena, die Mutter des Kaisers Konstantin, Galla Placidia, die Mutter des Kaisers Valentinian und die Gräfin Matilde.«[1]

Den alten Kommentatoren kommt auch nicht der leiseste Gedanke, Dantes Matelda könne eine andere als die Markgräfin sein. Schon Petrus Dantis sieht in ihr die Verkörperung des tätigen Lebens. Er bemerkt: »Das beschauliche Leben verzichtet nach Isidor auf die Welt und hat Freude daran, Gott allein zu dienen. Aber im Gegenwärtigen müssen wir von dem tätigen Leben handeln, von dem Augustinus in dem Buche über die Trinität sagt, daß der Mensch in diesem Leben die vier genannten Tugenden ausüben muß, die Gerechtigkeit, die den Elenden zu Hilfe kommen muß, die Klugheit, die sich vor Nachstellungen schützt, den Starkmut im Ertragen von Mühen, die Mäßigung in der Bezähmung der bösen Lust«. »Diese

[1] Doven, Alfred. Die Chronik des Salimbene von Parma. Leipzig 1924, 2. Bd. S. 27.

Digitized by Google

Worte«, fährt er fort, »beziehen sich auf die Gestalt dieses Paradieses. Matelda steht für das tätige Leben der neuen Kirche und des neuen Testamentes wie Lia für das des alten«. Matilde sei eine ehrenwerte Frau gewesen, die zahllose Kirchen gebaut und am Ende ihres Lebens ihr Land dem heiligen Petrus vermacht habe. Er behauptet auch ihr Grab in Pisa zu kennen und erzählt, daß ihr Leichnam sich einbalsamiert unversehrt erhalten habe.

Zur Zeit des Sohnes Dantes hatten sich bereits Legenden um die Gestalt der Markgräfin gerankt. Was Petrus erzählt, ist schon zum Teil Legende, so z. B. was er von ihrer Abkunft vom griechischen Kaiser berichtet. Auch der Bericht von ihrem Grab in Pisa ist nicht mehr ganz Geschichte. Ihr Grab befand sich in Wirklichkeit in dem berühmten Benediktinerkloster San Benedetto in Polirone bei Mantua. Sie war dort von den Mönchen zunächst unter der Erde beigesetzt worden. Über dem Grabe verherrlichte ein prachtvoller Mosaikboden die Tugenden der Verstorbenen. Da sieht man an hervorragendster Stelle die vier Kardinaltugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Starkmut und Mäßigung, durch Umschrift auch als solche bezeichnet.

Wenn also Donizo, dann die Mönche von San Benedetto in Polirone und der Sohn Dantes der Gräfin vor allem die Tugenden des tätigen Lebens zuschreiben, so muß sie wohl schon früh allgemein als Typ dieses Lebens gegolten haben. Donizo und die Benediktiner von Mantua sind dazu unabhängig voneinander; sie stehen sich sonst nicht sehr freundlich gegenüber.

Übrigens hat Petrus Dantis mit dem Bericht von dem Grab in Pisa nicht so ganz unrecht. Die Gräfin hatte in einer solchen Verehrung gestanden, daß man sich um ihren Leichnam stritt. Die Pisaner hatten ihr nämlich ein prachtvolles Grabmal neben ihrer Mutter Beatrix errichten lassen, allerdings ohne die Leiche. Die Mantuaner hüteten die tote Matilde mit ehrfürchtiger Scheu, wohl um an ihr im Tode gutzumachen, was sie an der lebenden gefehlt hatten. Selbst dem Papst wollte die Stadt die Gebeine nicht ausliefern als er darum bat, um sie in St. Peter beizusetzen. Noch im Jahre 1445 wurde behauptet, Matilde sei in Pisa begraben, und um den Streit zu schlichten, beauftragte der Kardinal Gonzaga den Bischof von Casale, die Sache zu untersuchen. Die Leiche wurde wirklich in der Kirche der Benediktiner in Polirone gefunden und

Digitized by Google

sie war, wie die Augenzeugen feststellten, »unversehrt, frisch und schön«.[1]

Hiermit wird ein zweiter Punkt berührt, der einen der Hauptgründe für die Ablehnung der Markgräfin als Dantes Matelda ausmacht. Wie kann der Dichter Matilde, die im Alter von mehr als 60 Jahren starb, als junges schönes Mädchen einführen?

Matilde war nach dem Urteil der Zeitgenossen eine der schönsten Frauen ihrer Tage. Einer ihrer alten Biographen schreibt von ihr, sie sei auf einer Reise nach Florenz und Sutri und zurück nach Mantua überall vom Volke als ein seltsames Schauspiel von Schönheit und Kraft angestaunt worden.[2] Diese große Schönheit behielt sie bis in die letzten Jahre ihres Lebens, schreibt Riccobaldo von Ferrara.[3] Mellini, der sich bemüht hat, die Quellen über ihr Leben zu sammeln, sagt am Schlusse seines Buches zusammenfassend: »Sie war von sehr schönem und heiterm Äußern und königlichem Auftreten. Ihr Angesicht war schön, heiter und voll Majestät, ihr Blick anmutig und gütig, und doch war in ihm auch etwas unbeschreiblich Ehrfurchtgebietendes und Gewaltiges«.[4] Selbst auf ihrem Grabmal in San Benedetto wird, was doch sonst nicht zu geschehen pflegt, und zwar zweimal, auf ihre berühmte Schönheit hingewiesen: Matilde, berühmt durch ihr Geschlecht, ihre Schönheit und mächtige Herrschaft, und auf der andern Seite: Matilde, berühmt durch ihre Geburt, ihre Schönheit und Taten.

Auch war sie gar nicht finster. Donizo aus ihrer Umgebung rühmt von ihr: »Sie hatte stets eine freundlich lächelnde Miene. Sie war hochgewachsen und trug die Züge ihrer schönen Mutter Beatrix«.[5] Daß sie wirklich ungewöhnlich groß war, mußte später im Jahre 1630 der Abt Ippolito von San Benedetto erfahren, als er ihre Leiche für Papst Urban VIII. heimlich nach Rom schaffen wollte. Da stellte sich nämlich heraus, daß die für die Gebeine angefertigte Lade zu kurz war.[6]

Auch ihre Bildnisse zeigen sie als außergewöhnlich schöne Frau.

[1] Duff S. 278.
[2] Vedriani, Historia dell' antichissima Città di Modena, Modena 1666. 2 S. 23.
[3] Bei Duff S. 108.
[4] Mellini Domenico. Dell' origine, fatti, costumi e lodi di Matelda, la gran Contessa d'Italia. Firenze 1589. S. 103 ff.
[5] Donizo II Intr.
[6] Maffei, Gli annali di Mantova. Tortona 1675. S. 500.

Digitized by Google

Die zeitgenössischen Miniaturen im Kodex des Donizo in der Vatikanischen Bibliothek wird man nicht gut als Porträts ansehen können; dafür sind sie zu roh und schematisch. Aber es gibt bessere Bilder von ihr. Eines hängt in der Sakristei des Domes von Mantua und stellt sie als außerordentlich hübsches Mädchen im Helm dar. Es ist von einem unbekannten Meister des sechzehnten Jahrhunderts gemalt. Ein andres Bild schmückt ihr Grabmal in San Benedetto in Polirone von Orazio Farinatis Hand. Dort sieht sie etwas älter aber immerhin noch sehr jugendlich aus. Sie sitzt in langem Mantel auf weißem Roß, in der linken Hand die Zügel, in der rechten den Granatapfel, das Sinnbild der Reinheit. Ihre Züge im Profil ähneln denen auf dem Bilde des Mantuaner Domes. Man darf wohl annehmen, daß beide auf ältere Vorlagen zurückgehen.

Vor einiger Zeit hat man unter den Fresken von S. Trinità in Verona ein Bild von ihr entdeckt, das wohl aus ihrer Zeit stammt. Diese Kirche wurde 1073 gebaut, als Matilde mit ihrer Mutter in Verona weilte und der Abtei S. Zeno eine Schenkung machte.[1] Auch dieses Bild stellt eine ungewöhnliche jugendliche Schönheit dar. Ist es nun nicht gut möglich, daß Dante, als er 1301—1304 und auch später noch in Verona bei den Scaligern eine Zuflucht fand, dieses Bild in der immerhin kleinen Stadt gesehen hat? Könnte er nicht nach diesem Bilde seine Matelda gezeichnet haben? Die Züge des Bildes sind jedenfalls so eigenartig, daß man sie nicht leicht vergißt.

Neben den vier Kardinaltugenden haben die Mönche von San Benedetto an ihrem Grabe noch einen andern Zug verewigt, nämlich ihre Reinheit. Zur Rechten der vier Gestalten der Tugenden sieht man ein Einhorn, das Bild der Reinheit, auf einen entenartigen Vogel losstürmen. Dieser Vogel ist dem Geschichtschreiber des Klosters ein Rätsel geblieben[2], und auch heute noch weiß man ihn am Orte nicht zu deuten. Wenn man aber mit Hrabanus Maurus, der, wieder auf Isidor fußend, eine ganze Tiersymbolik aufgestellt hat, die tauchende Ente als ein Bild des in den Schlamm der Sünde eintauchenden Menschen ansieht, so ist die Deutung leicht[3]: In Ma-

[1] Fiorentini S. 127.

[2] Bellodi. Il Monastero di S. Benedetto in Polirone nella storia e nell' arte. Mantua 1905.

[3] de universo 8, 5.

Digitized by Google

tilde hat die Reinheit die Unreinheit besiegt. Ihr Kampf an der Seite der Päpste galt ja den Konkubinariern im Klerus.

Sicher soll dabei auch auf ihre persönliche Reinheit hingedeutet werden. Die ist auf dem Gemälde des Grabmals noch besonders hervorgehoben durch den Granatapfel, den sie in der Hand trägt. Schon Cimabue soll sie so gemalt haben.[1] Auch auf dem Kodex des Donizo wollte man eine Lilie in ihrer Hand entdecken. Ein modernes Gedicht singt von ihrem Bild auf dem Grabmal:

»Questa gentile amazzone
di Cristo che ha in mano
il rosso melograno
e l'occhio intento fa,
quasi dei tempi presago
sotto l'aurato crine
di sembiante divine
a me dinanzi sta.«

So steht Matilde vor ihren Zeitgenossen und der Nachwelt als die reine Frau. Wenn nun Dante ihr diese überlieferten Züge geben wollte und mußte, so konnte er sie nicht gut alt darstellen. Die christliche Kunst gibt der Reinheit ständige Jugend. Man denke an den Ausspruch Michelangelos, der auf die Bemerkung hin, bei seiner berühmten Pietà in Sankt Peter sei die Mutter zu jung für diesen Sohn, die Aufklärung gab: »Weißt du nicht, daß die keuschen Frauen sich viel frischer erhalten als die unkeuschen? Ja ich will dir sogar sagen, daß eine solche Frische und Blüte der Jugend abgesehen davon, daß sie auf diesem natürlichen Wege sich in ihr erhielt, auch dadurch glaubhaft wird, daß durch göttliches Zutun bewirkt wurde, der Welt die Jungfräulichkeit und ständige Reinheit der Mutter zu bezeugen«.[2] »Es ist das eine Bemerkung,« sagt Condivi, »würdig jedes Theologen.«

Will man diese Ansicht Michelangelos, als aus späterer Zeit stammend, nicht gelten lassen, so muß man sich von Dantes Theologen, dem heiligen Bernard, belehren lassen, der von der Reinheit schreibt: »Was gereicht mehr zum Schmuck als die Reinheit, die aus den Menschen Engel macht. Die Reinheit ist wie ein Balsam, der den

[1] Duff S. 139.

[2] Condivi, A. Das Leben des Michelangelo Buonarotti, übersetzt durch Rud. Valdek. Wien 1874. Cap. 16.

Digitized by Google

Körper unverweslich macht«.[1] Petrus Damiani, auch ein Theologe Dantes, braucht in derselben Frage einmal den unübersetzbaren Ausdruck: »in vernantis ac floridae virginitatis indeficienti viredine«.[2]

Dantes Zeitgenosse, der Chronist G. Villani, weiß nichts von ihrer ersten Ehe mit Gottfried, wohl aber von der zweiten mit Welf von Schwaben. Er weiß auch etwas von ihrer ehelichen Enthaltsamkeit, führt sie aber auf die frigidità naturale des Mannes zurück, die dieser wieder durch Zauberei verursacht erklärte. Was der Geschichtenschreiber Villani hier erzählt, ist offenbar Legende. Die Gründe der Trennung waren ganz andere.[3] Matelda — so nennt Villani sie — habe Welf entlassen und »darauf«, so berichtet er weiter, »verbrachte sie die übrige Zeit ihres Lebens in Keuschheit, bedacht auf Werke der Frömmigkeit und Nächstenliebe als divota figliula di San Pietro«.[4] Wie wenig genau er ihre Geschichte kannte, geht auch daraus hervor, daß er sie in Pisa beigesetzt glaubt. Ihr Leben war schon damals mit sagenhaften Zügen durchwoben, aber auch in dieser Gestalt behält es seine Hauptzüge, die Reinheit und werktätige Nächstenliebe.

Jacopo della Lana, der bereits in Dantes Todesjahr seine Erläuterungen zur Komödie zu schreiben begann, beruft sich für die Identifizierung der Matelda des Dichters mit der bekannten Gräfin darauf, daß sie im Rufe stand, die Eigenschaften zu besitzen, die der vita activa zukommen. Er liest seine Deutung nicht aus Dante heraus, sondern vergleicht die dort dargestellten Personen mit der Geschichte.

Der Falso Boccaccio um 1375 sagt einfach, die Donna des irdischen Paradieses sei eine Gräfin Matelda, welche in der neuen Zeit, d. h. nach Christus, das tätige Leben symbolisiere.

Der zweitälteste Danteerklärer, der Ottimo, nennt Matelda nie mit Namen, sondern bezeichnet sie als Lia auch da, wo der Dichter sie anders nennt. Aber er verrät sich dabei, wie so oft, als Abschreiber von unverstandenen Dingen. Und dabei verrät er ungewollt, daß seine Gewährsmänner die Matelda Dantes mit der Gräfin identifizierten. Er macht nämlich zu Purg. 33, 118 die ganz unverständ-

[1] de officiis episc. 3.
[2] sermo 24.
[3] Fiorentini S. 327.
[4] Villani. Croniche 4, 21.

Digitized by Google

liche Bemerkung: »E se altro non ne sai, vedi il libro Donico, il quale trattò di questa materia.«

Der Historiker unter den alten Danteerklärern, Benvenuto de Rambaldis de Imola, der im Jahre 1379 schrieb, weiß Näheres und Zutreffenderes als die anderen über Matilde von Tuscien. Er berichtet unter einem »Man sagt«, von einem deutschen Gatten, den sie von sich gewiesen habe und ebenso von einem Sohn, den sie geboren habe. Er nennt sie literarisch hoch gebildet; sie habe drei Sprachen beherrscht. In Wirklichkeit sprach sie vier und verstand die übrigen europäischen Sprachen.[1] Ihr Äußeres schildert er als schön und heiter. »Beachte, Leser«, sagt Benvenuto, »wie fein unser Dichter diese Matelda einführt, die ihn durch das Paradies der Wonne leitet und ihm die streitende Kirche Gottes zeigt, in deren Dienst und zu deren Ehre sie so großartig im Leben gekämpft und bei ihrem Tode Petrus, den Fürsten, dieser Kirche zum Erben machte«. Sie erscheint ihm auch mit Recht als giovane, weil sie noch im Alter Körper und Geist jugendlich übte und schön durch Körperform und Seelentugend war. Ihre Bemerkung »e vo movendo intorno le belle mani«, bezeichnet er als geschichtlich zutreffend; denn Matilde habe wirklich im Leben die Hände geregt, und darum habe sie sich einen Kranz gewunden zunächst auf Erden und dann im Himmel. Der Lohn ihrer Mühen sei, dem Spiegel, d. h. Gott zu gefallen, in dem sich alles Geschaffene widerspiegle. Sie wolle sagen: »Hier verrichte ich Werke der Tugend, um zur Anschauung Gottes zu gelangen, zu der meine glücklichere Schwester — Rachel, das beschauliche Leben — schon gelangt ist«. Die Erklärungen Benvenutos decken sich vollständig mit den Anschauungen, welche das Mittelalter über die beiden Lebensarten hatte. Für die Richtigkeit seiner Deutung der Matelda als Matilde beruft er sich noch auf seinen geliebten Petrarca, der die Tugenden der Markgräfin gerühmt habe.

In dem berühmten Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino wird das Leben der Markgräfin zur Novelle, besonders ihre Beziehungen zu Welf. Seine Quelle ist offenbar Villani, den er zum Teil wörtlich ausschreibt und mit pikanten Einzelheiten ausstattet. Zusammenfassend sagt er, daß sie ihr Leben bis zum Tode in Keuschheit zubrachte, einzig bedacht auf Werke der Frömmigkeit.[2]

[1] Donizo 2, 18.

[2] Giornata 18 Nov. 2.

Digitized by Google

Der um dieselbe Zeit, um 1375, schreibende Anonimo Fiorentino schmückt sich mit den Federn des Jacopo della Lana.

Francesco da Buti (1324—1406) weiß auch nicht mehr über Matilde als die andern mit Ausnahme Benvenutos. »Nach dem, was ich finde«, so schreibt er, »lebte sie keusch«, und dann erzählt er ihre Ehegeschichte mit Welf übereinstimmend mit Villani. Das Grab ihrer Mutter in Pisa hat er gesehen, wie er überhaupt Pisaner Verhältnisse gut kennt, und glaubt auch, daß die Tochter dort begraben sei. Sie ist für ihn unzweifelhaft die Hüterin des irdischen Paradieses, »weil sie im tätigen Leben vorbildlich war«. Die aktiven Tugenden sollen die Gereinigten das Böse vergessen machen und des Guten sich erinnern. »Diese Frau versinnbildet auch die Tätigkeit der heiligen Kirche.« Damit hat Buti die Deutung Mateldas als des servizio ecclesiastico, mit der Scartazzini auftrat, nachdem er Matilde aus dem Paradiese verstoßen, um Jahrhunderte vorweggenommen.

»Viele haben vieles über die Abstammung der Contessa Matelda geschrieben«, beginnt der Kommentator des Dante-Kodex von Monte Cassino seine Ausführungen. In der Tat ist außer Benvenuto keiner der alten Erklärer geschichtlich zuverlässig. Matilde war eben schon bald eine fast sagenhafte Persönlichkeit geworden, um welche die Volksphantasie ihre Legenden spann. Der Mönch von Monte Cassino, der Dante auslegte, schreibt dagegen nichts von ihr, was der Geschichte nicht standhielte. Er kennt ihren Stammbaum, sagt dagegen von ihrem Eheleben nichts. Er wird auch ihr Grab in San Benedetto gekannt haben, das die Mönche von Monte Cassino samt der Kirche vor einigen Jahren prächtig wiederherstellen ließen. Für ihn war sie »in der Jugendzeit eine virago quasi a Deo, die für die Freiheit der Kirche kämpfte und stets eine activa Domina«. Hier kommt wieder der Gedanke einer neuen Eva, die in der Genesis virago genannt wird, zum Ausdruck. Wenn sich der gleiche Gedanke auch bei dem Benediktiner Petrus Damiani findet, so möchte man fast an eine Ordensüberlieferung denken.

Matilde hatte überhauft in Italien stets eine gute Tradition bis auf den heutigen Tag, wo man ihr zu Ehren Canossa wieder aufbauen will. Petrarca wurde als ihr Lobredner bereits angeführt. Dazu kommt Tasso.[1] Warum soll Dante abseits stehen? In der Ge-

[1] Gerusalemme liberata 17, 78

Digitized by Google

schichte konnte er kaum eine glänzendere Vertreterin des tätigen Lebens finden, zumal er als Italiener und Florentiner noch unter dem frischen Eindruck ihrer großen Werke stand, während wir diesseits der Alpen an ihr fast nur das Negative, den Kampf gegen das Kaisertum sehen. Für die Italiener war und ist sie was Donizo bei ihrem Tode sang: »honor et decus Italiae«. »Omnis honorque decus tunc Italiae ceciderunt Dum defuncta cadis Matildis.«

*

Anmerkung der Schriftleitung: Meine Schülerin L. Hausius schreibt nach genauer Überprüfung der Aufstellungen in dem Buche von I. Ancelet-Hustache (vgl. S. 155 Anm. 2) und unter Hinweis auf die früheren Darlegungen im Dante-Jahrbuch[1], Frau Ancelet läßt einen Einfluß der Offenbarungen Mechthilds von Magdeburg auf Dante durchaus möglich erscheinen. In den zeitlichen Verhältnissen sind nach ihren Feststellungen die Voraussetzungen dafür völlig gegeben: als Mechthilds Todesjahr wird 1282 angesetzt, die lateinische Übersetzung der niederdeutschen Offenbarungen wenig später. Vor allem gründet sich Frau A.-H. auf zwei vorhergehende, getrennt voneinander gemachte Feststellungen. Erstens ist erwiesen: Dietrich v. Apolda hat ganze Sätze aus der lateinischen Übersetzung von Mechthilds Offenbarungen in seine Biographie des heiligen Dominikus aufgenommen.[2] Zweitens steht fest: Dante hat sich in der Konzeption seiner Dominikusgestalt, Parad. XII, auf diese von Dietrich v. Apolda verfaßte Biographie gestützt.[3] Dante kann demnach, da er Bruchstücke von Mechthilds Werk gelesen haben muß, durch die Vermittlung der Dominikaner sehr wohl auch das Ganze kennen gelernt haben. Hiermit bringt Frau A.-H. einen wichtigen Beitrag zu der bisher ungelösten Frage: »Auf welchem Wege hätte das Werk Mechthilds v. M. dem Dichter der Div. Com. bekannt werden können?«

Eine starke innere Verwandtschaft zwischen der Verfasserin der Offenbarungen und der Danteschen Frauengestalt wird jeder erkennen, der sich in das Werk Mechthilds vertieft. Nur der kann aber auch, wie Frau A.-H. begreiflicherweise erklärt, eine solche Beziehung mit guten Gründen bestreiten. Man mag die Ähnlichkeit durch die gemeinsame mystische Gedankenwelt der beiden Werke zu erklären suchen, sie wird immer auffällig bleiben. Unter den Ausdrucksformen der Mystikerin, die in verschwenderischer Fülle in den Offenbarungen enthalten sind, finden sich solche von charakteristischer poetischer Eigenart: die Sehnsucht der Seele, mit Gott zu den Blumen der heiligen Erkenntnis zu wandern[4], ihre Glückseligkeit, ihm im Morgenlicht entgegenzugehen, ihr Tanz

[1] Ed. Boehmer: Matelda, Jahrb. d. dtsch. Dantegesellschaft III, 1871, S. 101 ff. — Louis Paquelin: Zur Mateldafrage, IV, 1877, S. 405 ff. — I. A. Scartazzini: Zur Mateldafrage, IV, 1877, S. 411 ff.
[2] Hubert Stierling: Studien zu Mechthild von Magdeburg, Nürnberg 1907, S. 5—15.
[3] Alf. Bertoldi: Il Canto XII del Paradiso, Lectura Dantis, Firenzo 1912, S. 45 ff.
[4] Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae II, Sanctae Mechtildis Virginis Ordinis sancti Benedicti Liber specialis gratiae. Accedit Sororis Mechtildis ejus-

Digitized by Google

vor seinen Augen.[1] Mateldas Erscheinung trägt dieselben Züge. Mechthild bittet in einer ihrer Visionen eine Schar Verdammter von ihren Bußqualen los und badet sie in den Tränen ihres Mitleids, daß sie sich in das Reich des Lichtes aufschwingen dürfen.[2] Dante aber beginnt erst den Flug in die höchsten Regionen, nachdem ihn Matelda in die reinigende Flut des Stroms Eunoë eingetaucht hat. Die apokalyptischen Vorstellungen Mechthilds von der zukünftigen Herrschaft des Predigerordens unter einem obersten Führer, in dem Frau A.-H. Konradin von Hohenstaufen erkennt[3], und Mateldas Gegenwart bei Dantes Erscheinungen vom Veltro und vom Dux mögen ebenfalls in Beziehung zueinander stehen.

Warum sollte Matelda nicht überdies als Symbol des tätigen Lebens aufgefaßt werden können? Mechthild hat nur die letzten zwölf Jahre ihres Lebens in einem Kloster, in Helfta bei Eisleben, zugebracht, als Gast, nicht als Nonne. Die volle Kraft ihres Lebens galt dem Werk christlicher Nächstenliebe: sie lebte als Begine in Magdeburg. Eine symbolische Deutung allein dürfte jedoch schwerlich für die Lösung des Problems ausschlaggebend sein können, da ihre Geltung durch die große Anzahl anderer symbolischer Auffassungen erheblich eingeschränkt werden muß.[4] An den Beobachtungen von Frau A.-H. aber wird die Danteforschung, wenn sie sich mit der Lösung der Mateldafrage befaßt, nicht vorübergehen können.

---

dem Ordinis Lux divinitatis, ed. Solesmensium O. S. B. monachorum cura et opera . . . Pictavii, Parisiis 1877, IV, 27, S. 581, Z. 8 v. u.

[1] Rev. IV, 6, S. 549ff.

[2] Rev. VI, 6, S. 624f.

[3] Rev. III, 12, S. 530.

[4] Henri Hauvette in »Revue Critique d'histoire et de littérature«, Nouvelle série XCIV, 1927, S. 341f.

Digitized by Google

GIOVANNI VILLANI UND DIE DIVINA COMMEDIA

VON ERNST MEHL

Es ist das Verdienst Ferdinando Neris[1], zum ersten Male auf eine weitreichende Übereinstimmung zwischen den historischen Anspielungen der Divina Commedia und der Erzählung Villanis in seiner florentinischen Chronik aufmerksam gemacht zu haben. Glaubte man bis dahin, Dante und der Chronist hätten etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander geschrieben[2], so meinte Neri den Nachweis erbringen zu können, daß Villani die Commedia als Quelle benutzt habe, ja auch im Urteil über die Ereignisse von dem älteren Zeitgenossen abhängig sei, so daß er nur da festes Urteil und einen Zusammenhang in seiner Darstellung habe, wo er sich an die guelfische Tradition oder an Dante anlehne. Neri geht so weit, Villani als Kommentator Dantes zu bezeichnen, der sich ausführlich und ins einzelne gehend über die gleichen Vorgänge verbreitet habe, die der Dichter nur im Vorübergehen streift. In dieser zugespitzten Form wird sich die Behauptung des italienischen Gelehrten jedoch nicht aufrechterhalten lassen.

Es scheint, daß Neri sich zu einer Überschätzung und Übertreibung dessen verleiten ließ, was er entdeckt zu haben glaubte. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich nämlich, daß seine Beweisführung oft flüchtig, ungenau und nicht immer stichhaltig ist, so daß eine Nachprüfung der Einzelheiten notwendig ist. Nimmt man eine solche vor, dann kann man bei vorsichtiger Beurteilung, nur von hoher Wahrscheinlichkeit, nicht wie Neri von unbedingter Gewißheit reden, daß Villani sich an Dante anlehne. Der Ausdruck »Kommentator Dantes« kann jedenfalls nur in einem ganz weiten und allgemeinen Sinn gebraucht werden.

So sind die gemeinsamen Äußerungen über den Undank und den Wankelmut der Florentiner auch ohne Abhängigkeit Villanis von der Komödie begreiflich. Und es ist ganz ohne Beweiskraft, wenn

[1] F. Neri, Dante e il primo Villani. Giornale Dantesco. Vol. 20. 1912. S. 1 ff.

[2] »... evidentemente il Villani scrisse indipendentemente da Dante e da' suoi commentatori ...« (Dante Alighieri, La Divina Commedia. Riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini. Vol. 3. Lpzg. 1882. S. 156.)

Digitized by Google

Neri Stellen anzieht, in denen sowohl Dante[1] als auch Villani[2] den zeitgenössischen Florentinern superbia, invidia und avarizia vorwerfen. Hier liegen, wie wir an anderer Stelle gezeigt haben[3], dogmatische Anschauungen zugrunde, die Gemeinbesitz des ganzen Mittelalters sind und die für die Beziehungen Dantes und Villanis nicht das Geringste beweisen. Auch das scheint zu weit zu gehen, daß Neri seine Ansicht auf wörtliche Übereinstimmungen stützt, die so geringfügig sind wie die folgende: Dante[4] sagt von Provenzano Salvani von Siena:

»Quegli è, rispose, Provenzan Salvani
Ed è qui, perchè fu presuntuoso
A recar Siena tutta alle sue mani.«

und Villani (VII, 31): »Questo messere Provenzano fu grande uomo in Siena al suo tempo dopo la vittoria ch'ebbe a Montaperti, e guidava tutta la città, e tutta parte ghibellina di Toscana facea capo di lui, e era molto presuntuoso di sua volontà.« Beide Stellen finden sich jeweils im Zusammenhang einer Charakteristik des Provenzano, die sonst durchaus selbständig ist, und mit Ausnahme des einen Wortes »presuntuoso« keinen Anklang an den andern Autor aufweist. Die Gemeinsamkeit dieses Ausdrucks allein hat keine unbedingte Beweiskraft. Denn die damit bezeichnete Eigenschaft ist auch ein Teil des mittelalterlichen Sündenschemas und wird bei der Charakteristik unguter Menschen immer wieder verwandt, ohne daß damit in jedem einzelnen Falle ein besonderes persönliches Kennzeichen gemeint zu sein braucht, denn der Begriff ist denkbar weit gespannt. Allerdings scheint bei Dante und bei Villani der allgemeine Typus des guten und des bösen Menschen nur mehr leicht durch und die Individualisierung geht schon ziemlich weit. Doch wird man hier lieber eine zufällige Übereinstimmung in der Charakterisierung des Ghibellinenführers von Siena annehmen, die durch eine beiden vertraute Überlieferung veranlaßt ist, als eine gewollte Entlehnung Villanis von Dante. Denn es ist nicht einzusehen, warum

[1] z. B. Purg. XI, 112.
[2] z. B. VI, 78; VIII, 39, 68, 96.
[3] Vgl. E. Mehl, Die Weltanschauung des Giovanni Villani. Lpzg. 1927. S. 84ff. (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. v. W. Goetz. Bd. 33.).
[4] Purg. XI, 121.

Digitized by Google

Villani nur dieses eine, ziemlich gebräuchliche Wort der Komödie entnommen haben sollte, ohne sich sonst die Charakteristik Dantes zunutze zu machen.

Auch sonst übertreibt Neri. Von seiner Behauptung, über die Persönlichkeit Bonifaz' VIII. und die Tat von Anagni urteilten Dante und Villani gleich, ist nur der zweite Teil richtig. Denn in der Beurteilung der Persönlichkeit dieses Papstes gehen beide sogar ziemlich weit auseinander. Wenn wir dies im Folgenden durch eine Gegenüberstellung der beiden Charakteristiken dartun, dann soll damit zugleich die andere, seine ganze Betrachtung abschließende Behauptung Neris widerlegt werden, Villani habe nur da festes Urteil und Zusammenhang in den Ereignissen, wo er sich an die guelfische Tradition oder an Dantes Gedicht anlehne. Denn Villani ist entschieden selbständiger als Neri annimmt.

Dante spricht sich in den schärfsten Worten über Bonifaz VIII. aus, »den Fürsten der neuen Pharisäer«[1] und weist ihm mit Nikolaus III. den Platz an in der Hölle der Simonisten: Statt die Ungläubigen zu bekämpfen, führte er Krieg gegen die Colonna und verführte den Mönch gewordenen Guido von Montefeltro, sein Gelübde zu brechen und noch einmal in sein altes sündiges Leben zurückzukehren. Am Sitz des Papsttums wird, so lautet Dantes Urteil, »Christus von Tag zu Tag verkauft«.[2] Der Stuhl Petri ist in Wahrheit verwaist. Bonifaz hat ihn sich zu Unrecht angemaßt und hat den St. Peter zur Freude des Teufels in »eine Kloake voll Blut und Gestank« verwandelt.[3] Dante haßt diesen Papst aus heißer Seele, weil er seinem Eingreifen letzten Endes die Vertreibung aus der geliebten Heimat zuschreiben muß, und weil Bonifaz es war, der durch seinen Angriff auf Philipp den Schönen die Folge von Ereignissen auslöste, an deren Ende die Übersiedlung der Kurie nach Avignon stand. Diese aber empfand Dante mit den meisten italienischen Zeitgenossen als einen Frevel an der Kirche und an Italien.

Würde Villani die Schilderung Bonifaz' VIII. durch Dante einfach in seine Chronik übertragen haben, dann wäre das allerdings ein durchschlagender Beweis für seine völlige Abhängigkeit von der Komödie. Denn die persönlichen Gründe, die den Haß des Dichters

[1] Inf. XXVII, 85.
[2] Par. XVII, 51.
[3] Par. XXVII, 22. 27.

Digitized by Google

gegen diesen Caesar auf dem Stuhle Petri entflammten, fallen bei Villani fort. Er ist zwar kein unbedingter Parteigänger der Schwarzen und beklagt die Verwüstungen und die Einbuße an politischer Macht, die die Stadt durch den Streit der beiden guelfischen Faktionen erlitt, aber er verurteilt doch die Weißen und findet ihre Verjagung in der Ordnung (VIII, 49). Er urteilt darum auch über Bonifazius ruhig und sachlich und ohne die persönliche Erregung, die aus den Worten Dantes klingt. Während dieser nur das an Bonifaz hervorhebt, was vor allem seinen Zorn verdiente, gibt Villani ein gleichmäßig ausgeführtes Bild der guten und schlechten Seiten dieses außergewöhnlichen Papstes: Benedict Gaetani war, nach seiner Schilderung, ein Mann »von natürlichem Verstand« (VIII, 64), und bedeutender theologischer (VIII, 5, 64) und juristischer (VIII, 64) Gelehrsamkeit, in weltlichen Dingen überaus erfahren, klug und vorsichtig (VIII, 5, 64). Auch da, wo Villani von seinen ungünstigen Eigenschaften spricht, fühlt man die Bewunderung, die er der imponierenden Gestalt dieses Mannes zollt. Er nennt ihn ehrgeizig (VIII, 5, 6), stolz, hochmütig, trotzig, kühn und voll Unternehmungsgeist (VIII, 63, 64), aber auch grausam und treulos gegen seine Feinde (VIII, 64). Zum Beweis dieser letzten Eigenschaft führt er die Zerstörung Palestrinas an, die das gemeinsame Werk Bonifaz' VIII. und seines Beraters Guido von Montefeltro gewesen sei. Diese Geschichte berichten also beide, Dante und Villani, in der Sache übereinstimmend, aber im Urteil voneinander abweichend. Dante wälzt die Hauptlast Bonifaz als dem Verführer zu. Villani sucht umgekehrt den Papst zu entlasten, weil er nur tat, was jener riet (VIII, 23). Dante legt den Finger darauf, daß Bonifaz den Grafen verführte, sein Mönchsgelübde zu brechen, Villani darauf, daß Guido dem Papste den hinterlistigen Rat gab. Dante haßt den Papst als ebenbürtigen Gegner, Villani sieht mit scheuer Bewunderung an dem gewissenlosen, durch die Insignien des Papsttums geweihten Gewaltmenschen empor. Freilich, weder die Bewunderung seiner Größe noch die Ehrfurcht vor seinem geheiligten Amt hindern Villani, ohne Schonung, wenn auch ohne Zorn, die Fehler und Laster des Mannes mit Namen zu nennen: Wohl hat er die übernommene Stellung der Kirche behauptet, ja erweitert und ihre Rechte vermehrt und vergrößert (VIII, 6, 64), wohl war er allenthalben gefürchtet. Aber diese Macht verwandte er vor allem zu seiner und seiner Familie persönlichen

Digitized by Google

Erhöhung und Bereicherung (VIII, 64) und wo sie der Kirche zugute kam, da wurde sie mit aller Rücksichtslosigkeit und mit Anwendung aller, auch der verwerflichsten Mittel eingesetzt: »Denn, wie er sagte, wo es sich um die Kirche handelte, da war alles erlaubt (VIII, 6)«. Der Nepotismus Bonifaz' VIII. versetzt Dante, den frommen Eiferer für die Reinheit seiner Kirche, in hellen Zorn. Villani, den Geschäftsmann, fordert er zum Spott heraus: Bonifazius habe gleich nach seiner Krönung zwei seiner Nepoten durch Karl von Neapel zu Grafen von Caserta und Fondi und den dritten zum Pfalzgrafen machen lassen. Seine übrigen Verwandten und Freunde aus Anagni machte er zu Kardinälen, Erzbischöfen und Bischöfen. Bei seinem Tode hinterließ er seinen Verwandten einen unermeßlichen Schatz und eine solche Machtstellung, daß sie alle seine Feinde mit Kriegsgewalt bestrafen und fast die ganze Campagna unterwerfen konnten. Villani bemerkt dazu ironisch, wenn Bonifaz bei seinen Lebzeiten geahnt hätte, daß seine Nepoten solche tüchtigen und tapferen Kriegsherrn seien, dann hättte er sie gewiß noch zu Königen oder Fürsten gemacht (VIII, 64).

Aufs Ganze gesehen stimmt Villani dem Verdammungsurteil Dantes über Bonifaz VIII. bei. Das zeigt der Schluß[1], wo er den Überfall von Anagni als Strafe Gottes dafür ansieht, das Bonifaz »weltlicher war als es seiner Würde entsprach und vieles tat, was Gott mißfiel« (VIII, 64). In diesem Gesamturteil, sowie in einzelnen Zügen der Charakteristik, endlich in der Erwähnung des Guido da Montefeltro und seines schlimmen Rates berührt sich Villani mit Dantes knappen, haßbebenden Andeutungen. Er weicht von ihm ab durch die ausführliche Erwähnung auch der guten und bedeutenden Eigenschaften Bonifaz' VIII. und sein im ganzen milderes Urteil. Villani spricht von dem Papst in einem andern Ton als Dante.

Das Urteil der beiden Männer, Dantes und Villanis, über den größten Papst ihres Zeitalters ist also doch ziemlich verschieden. Deshalb kann an dieser Stelle nicht davon die Rede sein, daß Villani sein Urteil dem Dichter entnommen habe. Auch darüber wird kein Zweifel bestehen, daß Villanis Urteil gerechter, weil ruhiger und allseitiger als das Dantes ist. Die geringschätzige Bewertung, mit

[1] Über die Bedeutung des Lebensendes für die Gesamtbeurteilung eines Menschen in der Geschichtsanschauung Villanis vgl. Mehl, Die Weltanschauung des G. V. S. 151 ff.

Digitized by Google

der Villani von Neri bedacht wird, erweist sich hier als ungerechtfertigt.

Noch einige andere Übereinstimmungen zwischen Dante und Villani bringt Neri vor, die so geringfügig sind, daß sie eigentlich nicht dazu beitragen, seine These zu erhärten. Er müßte das selbst gemerkt haben, wenn er die fraglichen Stellen bei beiden Verfassern genauer verglichen hätte als das aus seiner Abhandlung zu ersehen ist. Hierher gehört die angeblich auffallend milde Behandlung, die der Dichter sowohl wie der Geschichtschreiber dem Fra Dolcino, dem Haupt der Apostelbrüder, angedeihen lassen. In Wirklichkeit weissagt ihm Dante[1] einen Platz unter den Zwietrachtstiftern nahe am Grund der Hölle, wo bereits Mohammed und sein Schwiegersohn Ali, Buondelmonte de' Buondelmonti, der Urheber des Streites der Ghibellinen und Guelfen, Bertran de Born, der den Sohn gegen den Vater aufstachelte, und andere Erreger von Spaltungen furchtbare Qualen leiden, und Villani sieht in ihm einen Häuptling der Ketzer, wirft ihm u. a. Weiberkommunismus vor und behauptet, er und seine Anhänger hätten in den Bergen von Novara »wie wilde Tiere« gehaust (VIII, 84), bis sie schließlich gefangen und verbrannt wurden. Eine auffällige Milde ist demnach weder im Urteil Dantes noch in dem Villanis zu bemerken. Beide sahen in dem »Apostel« einen gewöhnlichen Ketzer und das ist bei beiden selbstverständlich. Irgendwelche Schlüsse auf ein Abhängigkeitsverhältnis Villanis von dem Dichterfürsten können daraus gewiß nicht gezogen werden.

Wenn Neri eine Verwandtschaft beider in dem Urteil über König Albrecht und seinen Tod entdecken will, so ist auch das ziemlich verwunderlich. Denn Dante sieht in der Ermordung dieses Habsburgers die Strafe für die Habsucht, die ihn wie seinen Vater in Deutschland fest und von Italien fern hielt[2], während Villani einfach die Tat des Johann Parricida berichtet ohne irgendein Urteil zu fällen und ohne sie wie Dante als ein Gottesurteil zu werten (VIII, 94). Gerade das zeigt wieder Villanis eigenen Standpunkt. Denn als florentinischer Guelfe betrachtete er die Italienfahrten der deutschen Könige eher als ein nationales Unglück denn als eine Wohltat für Italien. Vielleicht hatte Neri Villanis Urteil über Rudolf im Sinn, das mit dem Dantes über beide, Vater und Sohn, eine gewisse Ähn-

[1] Inf. XXVIII, 55.
[2] Purg. VI, 97–105.

Digitized by Google

lichkeit hat. Da könnte man schon eher annehmen, daß Villani an Dante dachte, als er sein Endurteil über König Rudolf niederschrieb. Dante sah ihn am Fuße des Läuterungsberges dasitzen wie einen, der seine Pflicht versäumt hatte[1] und als Ursache seiner Pflichtversäumnis bezeichnet er wie bei dem Sohne die Habsucht. Villani scheint diese Auffassung zu teilen. Er glaubt, daß Rudolf, wenn er nur gewollt hätte, sich Italien ohne Schwertstreich hätte unterwerfen können (VII, 55). Aber es ist doch sehr bezeichnend, daß er sich des Urteils darüber enthält, ob dieses Eingreifen für Italien ein Segen gewesen wäre, während sich Dante davon die Heilung seines auf den Tod wunden Vaterlandes versprach. Wie nun Villani das Unterbleiben von Rudolfs Romzug begründet, das sieht allerdings beinahe aus, wie eine Erklärung von Dantes Vorwurf der »cupidigia«. Doch muß man dabei bedenken, daß sich diese Begründung jedem aufmerksamen Beobachter der Politik Rudolfs aufdrängen konnte. Wenn sie auch nicht den Tatsachen entsprach — denn Rudolf hatte während seiner ganzen Regierung den ehrlichen Willen und auch den persönlichen Wunsch, den Romzug zu unternehmen, und es ist zum allergeringsten Teil seine Schuld, daß es nicht dazu kam — der mit den deutschen Verhältnissen wenig vertraute Italiener konnte leicht den Eindruck gewinnen, daß es dem deutschen König am guten Willen fehle und Villani konnte zu dieser Meinung auch recht gut ohne Kenntnis Dantes gekommen sein. Er sagt: Rudolf kam nicht zur Kaiserkrönung, weil er immer damit beschäftigt war, seine Herrscherstellung in Deutschland auszubauen. Er verzichtete auf Unternehmungen in Italien, um Land und Macht seiner Söhne zu vermehren (VII, 146).

Ähnlich steht es mit einer Reihe anderer Erzählungen und Urteile, die Dante und Villani gemeinsam sind, ohne daß die Notwendigkeit einer Abhängigkeit des einen vom anderen in jedem einzelnen Falle vorläge. Dante[2] versetzt den Buoso da Duera unter die Verräter ins ewige Eis des Höllengrundes, weil er um französisches Geld seinem Herrn, dem König Manfred, die Treue brach und dem Heere Karls von Anjou den Paß preisgab, den er bewachen sollte. Es kann ja sein, daß Villani auf Dante anspielt, wenn er berichtet, »man« habe den Buoso verräterischer Bestechlichkeit bezichtigt und

[1] Purg. VIII, 91–96.
[2] Inf. XXXII.

Digitized by Google

die Cremonesen, seine Landsleute, hätten auf dieses Gerücht hin seine ganze Familie niedergemacht (VII, 4); es kann sein, aber es muß nicht sein.

Die Geschichte der beiden frati gaudenti, die im Jahre 1266 als Podestaten nach Florenz berufen wurden, des Catalano und Loderingo, wird allein von Dante und Villani berichtet. Das könnte wohl für Neris Aufstellung sprechen. Aber da Villani eine etwas andere Fassung als Dante bringt, so muß er noch eine andere Quelle als diesen gehabt haben oder er hat die Geschichte allein aus dieser anderen Quelle geschöpft. Dante nennt beide Catalano und Loderingo, Villani dagegen: Catalano de' Malavolti und Roderigo di Landolo. Der zweite der beiden Ordensbrüder hieß nun in Wirklichkeit Loderingo degli Andalò.[1] Offenbar hat Villani den Namen nicht geschrieben gesehen, sondern nur gehört und dabei das l des Artikels als Anfangslaut des folgenden Namens verstanden. Da aber der Geschlechtsname bei Dante fehlt, und der Eigenname von ihm richtig überliefert ist, so hat Villani sicher den Namen, wahrscheinlich aber die ganze Geschichte, von einem anderen Gewährsmann. Das ist auch aus dem Inhalt zu erschließen: Dante wirft beiden vor, statt Frieden zu stiften, hätten sie im Bürgerkrieg Partei ergriffen.[2] Nach Villani hätte man eigens einen Ghibellinen und einen Guelfen gewählt, um keiner Partei in der Stadt das Übergewicht zu geben, aber die beiden hätten sich bald heuchlerisch geeinigt und miteinander ihren eignen Vorteil auf Kosten der Stadt betrieben (VII, 13). Dante beschuldigt sie also der Parteilichkeit, Villani der Gewinnsucht.

Ganz ähnlich gelagert ist ein weiterer Fall, wo beide die gleiche Geschichte bringen und wiederum Villani infolge der mündlichen Überlieferung, aus der er sie kennt, einen Fehler begeht, den Dante nicht hat: es ist die Geschichte von Romeo da Villanova, dem Minister des Grafen Berengar IV. von der Provence. Von ihm erzählt Dante[3], er sei arm an den Hof des Grafen gekommen und habe sich in dessen Dienst so ausgezeichnet, daß ihn dieser zu seinem ersten Ratgeber machte. Seinem Rat verdankte es der Graf, daß

[1] Vgl. Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Berlin 1916. Askanischer Verl. S. 453. (Die Anm. sind von K. Witte).
[2] Inf. XXIII, 82–144.
[3] Par. VI, 121–142.

Digitized by Google

seine vier Töchter vier Könige zu Männern bekamen. Als er aber, von den Neidern Romeos gedrängt, von ihm Rechenschaft forderte, da verließ der nun alt Gewordene den Hof arm wie er gekommen war, sein Brot fortan durch Bettel zu erwerben. Der wirkliche Romeo lebte von 1170—1250 und war weder arm, noch verließ er auf diese Weise den Hof, vielmehr leitete er auch nach dem Tode Berengars die Politik der Provence. Die Legende vom Undank der Provencalen und vom verletzten Stolz Romeos erwähnt zuerst Dante. Darum verfielen manche auf den Gedanken, der Dichter habe sie erfunden und warfen ihm Geschichtsfälschung vor.[1] Von der darin liegenden Geschmacklosigkeit abgesehen, kann man Dantes Erzählung anmerken, daß er hier von einer Sache redet, die er als allgemein bekannt voraussetzt. Denn er erzählt das Schicksal Romeos nicht, er spielt nur darauf an. Villani gibt dagegen einen ausführlichen Bericht (VI, 91), für den er nicht allein Dante benützt haben kann. Dieser hatte die Sache an den historischen Romeo geknüpft. Villani scheint auch diesmal von einem mündlichen Bericht auszugehen. Denn sein Held heißt nicht Romeo, sondern ist ein romeo, ein Pilger, der, wie Villani zu berichten weiß, von San Jago di Compostella nach der Provence kommt. Dieses Mißverständnis läßt auf mündliche Weitergabe schließen. Villani folgen dann die meisten Kommentatoren Dantes nach. Villani selbst kann die Geschichte berichten ohne zu wissen, daß Dante sie auch hat, oder er kann durch Dantes Andeutungen bewogen sein, sie ausführlich zu erzählen. Wenn er, was wahrscheinlich ist, nur wiedergibt, was er einmal gehört hat, ohne eine schriftliche Quelle vor Augen zu haben, dann ist damit die Abweichung von der Fassung Dantes befriedigend erklärt. Wollte man jedoch annehmen, Dante sei der Erfinder der Geschichte, dann wäre nicht einzusehen, warum Villani sie nicht einfach von ihm übernahm und man müßte Villani als den zweiten Fälscher beschuldigen, der eine ganze Anzahl von neuen Zügen der Erzählung hinzufügte. Auch dieser Beweis Neris ist somit nicht zwingend. Bei dem ersten Blick auf diese Legende könnte man zwar Villani für den Kommentator Dantes halten. Aber es liegen auch noch andere Möglichkeiten vor.

Mit Recht legt Neri Wert auf solche Stellen, die gleiches Urteil Dantes und Villanis dort zeigen, wo man nach ihrem verschiedenen

[1] Dante, ed. Scartazzini. Vol. 3. p. 156.

Digitized by Google

Parteistandpunkt auch verschiedenes Urteil erwarten sollte. Doch selbst da muß man sich vor Voreiligkeiten hüten. Denn es könnte ja Gedanken geben, die sowohl Dante als auch Villani gemeinsam sind, und auf beide eine solche Macht ausüben, daß alle Parteiideale vor ihnen verblassen und beide Männer unabhängig voneinander auch da zu gemeinsamem Urteil führen, wo man es nach ihrer Einstellung zu den Parteien, die das damalige Italien zerrissen, nicht erwarten sollte. Gibt es ein solches überparteiliches Ideal im damaligen Italien? Gewiß, es ist der nationale Gedanke, die Liebe zu der sich selbst zerfleischenden, von fremden Bedrückern geknechteten Italia. Sie füllt Dantes ganze Seele aus, sie ist aber auch Villani nicht fremd. Wo sie das Urteil diktiert, da ist es nicht notwendig, einen Einfluß Dantes auf Villani anzunehmen. Doch liegt er immerhin nahe. Denn Dante ist recht eigentlich der Erwecker des nationalen italienischen Bewußtseins, aus dem die Wiedergeburt dieser Nation und mit ihr des gesamten Abendlandes, die Renaissance, hervorging. Der Widerwille gegen die Fremden ist die erste Äußerung des nationalen Gefühls. Nach dem Niederbruch der hohenstaufischen Macht und dem Einmarsch der Franzosen richtete er sich stärker und stärker gegen dieses Volk. Auch die Guelfen, die den Eroberungszug Karls von Anjou vorbereitet, unterstützt und bejubelt hatten, waren gar bald abgekühlt und mißtrauisch geworden. Auch Villani hält nicht mit herben Urteilen zurück. Es kann sehr wohl seinem eigenen Gefühl entsprungen sein, wenn er als Ursache zur sizilianischen Vesper das Verhalten der Franzosen angibt, die die Bewohner von Sizilien und Apulien »schlechter als Sklaven« behandelt hätten (VII, 57) und wir brauchen nicht mit Neri zu meinen, daß er damit nur Dante erläutern wolle, der die »mala signoria«[1] der Franzosen für die Erhebung der Insel verantwortlich macht.

Die Abneigung gegen die Franzosen und die allgemeine Ansicht der Zeitgenossen können auch ein anderes Zusammentreffen Villanis und Dantes erklären, nämlich ihre Beurteilung des Templerprozesses. Beide sehen in der Habgier Philipps den entscheidenden Grund für die Vernichtung des Ordens.[2] Dante allerdings spricht diese Meinung vorbehaltlos als seine eigene aus, während Villani

[1] Par. VIII, 73.

[2] Purg. XX, 91–93 und Cronica VIII, 92.

Digitized by Google

sich auf andere beruft, die er nicht mit Namen nennt, und unter denen Dante sehr wohl sein kann.[1] Wenn er das spätere Unglück des Königs und seiner Söhne als eine Strafe Gottes für die Vernichtung der Templer und die Gefangennahme Bonifaz' VIII. betrachtet, so stimmt er auch darin mit Dantes Verdammungsurteil überein.

Faßt man endlich die Stellungnahme beider zu der Tat von Anagni ins Auge, dann wird man allerdings die völlige Gleichartigkeit des Urteils mit Verwunderung feststellen, obwohl man auch da noch die Möglichkeit offen lassen wird, daß gemeinsame Grundanschauungen, wurzelnd in allgemeinen Vorstellungen der Zeit zu gemeinsamen Folgerungen führen können auch ohne daß direkte Beziehungen notwendig sind. Die Anschauung, daß ein persönlicher Angriff auf den Papst, gleichgültig, ob dieser ein würdiger oder unwürdiger Träger seines Amtes ist, ein Verbrechen gegen Christus, gegen die göttliche Majestät selbst bedeutet, diese Anschauung ist eigentlich für den mittelalterlichen Christen eine Selbstverständlichkeit.[2]

Unter all den Belegen, die Neri für seine Ansicht beibringt, ist der der überzeugendste, den wir zuletzt anführen. Neri behauptet nämlich, Villani habe das Urteil Dantes über Nikolaus III. auf Johann XXII. übertragen. Um das Unchristliche der üblen Gewohnheit dieser Päpste, geistliche Würden gegen Geld zu vergeben, durch ein Beispiel aus der Bibel zu beweisen, führen beide die Wahl des Apostels Matthias an.[3] Vielleicht hat man in jener Zeit, die eine sehr verbreitete Bibelkenntnis besaß, öfter auf diese Erzählung des Lukas hingewiesen, wenn man die Simonie der Kurie tadelte. Aber auch wenn man das annehmen will, so wird man doch durch die nahezu wörtliche Übereinstimmung zweier Sätze bei Dante und Villani genötigt, einen Zusammenhang beider im Sinne der von Neri aufgestellten These wenigstens für höchst wahrscheinlich zu halten:

[1] Die anderen, die Scartazzini als solche nennt, die Dantes und V.s Urteil teilen, haben meist nach ihnen geschrieben und können darum von ihnen abhängig sein: Boccaccio, Gottfried von Paris, Alberico da Rosate und die deutschen Chroniken von Closener und Detmar (Dante, ed. Scartazzini. Vol. 2. p. 38).

[2] Purg. XX, 86–90.

[3] Apostelgeschichte 1, 13ff.

Digitized by Google

Dante sagt über Nikolaus III. (Inf. XIX, 94–96):

Nè Pier nè gli altri chiesero
à Matthia
Oro ed argento, *quando fu sor-*
tito
Al loco che perdè l'anima ria

Villani über Johann XXII. (XI, 20):

— — — *nè* del tesoro che *Piero e ... gli altri* apostoli *chiesero a Matthia, quando l'assorti-rono* in loro collega *in luogo* di Giuda Scariotto.

Man wird also Neri zugestehen, daß eine ziemlich hohe Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß Villani bei der Abfassung seiner Chronik vielfach Dantes großes Gedicht vor Augen hatte, aber unbedingte Sicherheit, wie er selbst meint, verbürgen seine Beweise nicht.[1]

[1] Über Villanis Charakteristik Dantes und die persönlichen Beziehungen beider vgl. Mehl, Die Weltanschauung des G. V. S. 29 ff.

Digitized by Google

DANTE UND DIE MYTHOLOGISCHEN BILDER DES QUATTROCENTO

VON PAUL SCHUBRING

Mit 8 Abbildungen

Daß Dante der Zeit, die auf ihn folgte, unbekannt blieb, daß es ebenso wie bei dem Apostel Paulus 150 Jahre dauerte, bis er wieder auferstand und begriffen wurde, ist bekannt. Auch die bildende Kunst bezeugt dies. Nicht nur hat Giottos großes Gerichtsfresko in der Arena von Padua nichts von Dantes Dichtung; auch Fra Angelico malt noch fast 150 Jahre spätera auf dem Berliner Triptychon die Hölle in ganz anderer Tradition als in der Dichtung Dantes. Das Fresko des Inferno in Sa Maria novella in Florenz aus der zweiten Hälfte des Trecento macht eine Ausnahme; da muß der Wunsch des Bestellers Strozzi maßgebend gewesen sein. Wohl wurde Dante schon im frühen Quattrocento als großer Sohn von Florenz durch ein Bild im Dom geehrt; aber von der allgemeinen Huldigung bis zur Aneignung der Danteschen Dichtung ist bekanntlich noch ein weiter Schritt. Die vielen Danteminiaturen des endenden 14. und des 15. Jahrhunderts bezeugen auch meistens kein tieferes Verständnis Dantes. Nicht nur in dem Sinne, daß ihre kurzatmige Sprache nicht an die Monumentalität der Terzinen heranreicht; sie illustrieren Einzelheiten, nie den Tenor eines Gesanges. Erst mit dem Dantekult in Florenz in den Tagen des Lorenzo magnifico Medici setzt auch die Malerei und Zeichnung im Sinne tieferer Erfassung ein: ich brauche nur an Botticellis Zeichnungen und an die leider im tyrrhenischen Meer liegenden Randzeichnungen Michelangelos zu erinnern, um zu erweisen, daß gerade die geistigsten und stärksten Künstler sich an diesen großen Stoff damals herangemacht haben.

Aber noch in einem andern Sinn spürt man an der Malerei jener Tage, daß Dante aufersteht. Bekanntlich haben sich die Italiener der Renaissance ihre Brauttruhen gern mit mythologischen oder sonstigen profanen Bildern schmücken lassen, die in irgendeiner Beziehung zum Hochzeitstage, zu Liebe, Kindersegen und Eheglück stehen oder doch so gedeutet wurden. Die tiefe Spruch-

Digitized by Google

weisheit antiken Sagengoldes glänzt auf diesen schmalen Truhenwänden auf; seltsame längst verklungene Anekdoten werden lebendig und »das reiche Mahl Homers« wird auf den Florentiner Hochzeitstischen neu serviert. Wer sich näher dafür interessiert, möge mein Buch: Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance (2. Aufl. 1923, Leipzig, Hiersemann) in die Hand nehmen; er findet in 900 Nummern mehr als genug Beweise für obige Behauptung.

Nun fragt man sich: woher kennen die Humanisten jener Zeit, aber auch die jungen Bräute und ihre Eltern, der Freundeskreis der Hochzeitsgäste alle diese alten Geschichten und die feinen Anspielungen darin? Man kann doch nicht bei jeder Hochzeit erst den Hauslehrer der Söhne aus dem Dachstübchen herunter in den Salon bitten, damit er die schönen Geschichten erkläre! Nein, sie waren gut bekannt; namentlich staune ich immer wieder, wie in Verona, wo der große Vittorino da Feltre die jungen Söhne und Mädchen unterrichtete, ganz entlegene Sagen zu reizenden Anspielungen verwandt wurden. Nun, jene Zeit hatte in der Tat ein mythologisches Handbuch mit vielen dicta et facta: Boccacios Genealogia deorum, dem die zwei kleineren Schriften »de viris illustribus« und namentlich »de claris mulieribus« zur Seite traten. Dann haben natürlich auch schon Petrarcas »Trionfi« eine Menge antiker Namen ausgeschüttet. Aber der eigentliche Vermittler und Mythologe war eben doch Dante. Gewiß, er erzählt selten; die Geschichte von Traian und der Witwe (Purg. 10) ist eine Ausnahme. Aber gerade weil er mit den antiken Namen, Sagen, Andeutungen so souverän umging, legte er seiner Nation Kuckuckseier ins Nest, und zwang sie, diese auszubrüten. Waren nun solche Namen begriffen, solche Andeutungen erfaßt worden, was gab es Schöneres und Reizvolleres, als nun diese ganzen Geschichten genau kennen zu lernen und zu dem Pathos der Terzinen die innige Glut der antiken Fabeln hinzuzuerleben? Ovid wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts gedruckt; nun hatte man es leicht. Stark hat dann auch Hygin gewirkt, der ja wegen seiner Kapitelüberschriften so besonders leicht verwendbar war. Aber für alle diese antiken Poeten ist Dante der eigentliche Schrittmacher gewesen. Ich stand neulich im Palast von Urbino in dem Jole-Saal, so genannt nach den beiden Figuren am Kamin, Herkules und Jole, die durch die Hitze des Feuers

Digitized by Google

im Kamin verbunden sind. Einer meiner Studenten sagte: »wie seltsam, daß diese beiden antiken Figuren gewählt sind für einen Kamin«. Da konnte ich ihn auf die Stelle Par. 9, 102 verweisen, wo Dante von der Glut redet, die diese beiden verband. Wenn schon beim Kamin Dante der Symboldarbieter ist, wie erst bei ganzen Geschichten, die sich an der Vorderwand der Truhe hinziehen!

Ich habe in meinen »Cassoni« über hundert Stellen bei Dante angeführt (S. 23ff.), deren Namen durch Cassonibilder illustriert werden können. In alphabetischer Reihe will ich einige Beispiele herausgreifen, die das Verhältnis von Vers und Bild illustrieren mögen.

Amata, die Gattin des Königs Latinus erhängt sich vorschnell, als ein Gerücht den Tod des Turnus fälschlich meldete; drob klagt Lavinia, die Tochter, Purg. 27, 35. Wir finden die Geschichte gemalt in einem Cassonebild des musée Cluny (ich gebe in Zukunft immer die Zahlen meines Cassoni-Kataloges an, hier also N. 147).

Anchises, der viermal bei Dante vorkommt (Inf. 1, 74, Purg. 18, 137, Par. 15, 25 und 19, 132), erscheint in dem schönen Aeneasbild im Hannover, Kestner-Museum, als Ahnfigur (Kat. N. 218). Die Argonautenfahrt (Par. 2, 16, 33, 96) ist oft gemalt worden; Teile eines Zyklus sind in Padua und Haarlem, die ganze Sache zusammen in Neuyork (N. 389, 390). Argus, der Wächter der Io, wird Purg. 29, 35 und 32, 65 erwähnt; Bartolommeo di Giovanni malt ihn in seinen Io-Bildern (N. 387). Ariadne wird Inf. 12, 20, 13, 14 erwähnt; ein Bild des gleichen Malers mit der Geschichte von Theseus und Ariadne befindet sich in Marseille (N. 381). Camilla ist der erste mythologische Name, der bei Dante fällt (Inf. 1, 107); ihre Geschichte wird in einem Bild von Matteo di Giovanni in Neuyork erzählt (N. 471). Purg. 9, 37 (und Inf. 12, 65) spricht Dante von Chiron, dem Erzieher und Musiklehrer des jungen Achill, ehe er in das Mädchenpensionat nach Skyros kam; dazu gibt es als Illustration nicht nur das herrliche Fresko aus Pompei, das Dante natürlich nicht gekannt haben kann, sondern auch ein Bild von Filippino Lippi in Oxford (N. 345). Circe (Inf. 26, 91 und Purg. 14, 42) erscheint natürlich auf allen Odysseebildern; Graf Lanckoronski in Wien besitzt die schönsten (N. 245 ff.). Deidameia wird Inf. 26, 62 und Purg. 22, 114 genannt. Der Gegenwart ist diese Gestalt durch den Westgiebel des Zeustempels in Olympia wieder lebendig geworden, aber schon Michelangelo kannte die Geschichte

Digitized by Google

von ihrer Hochzeit gut und hat sie in seinem ersten Marmorrelief (noch heute in der casa Buonarroti) geschildert; ein Cassonebild mit dem Überfall der Centauren befindet sich in London (N. 383); ich glaube auch, daß das Stuckrelief im dortigen Victoria-Albert-Museum, das »Discordia« genannt wird und von Francesco di Giorgio stammt, die Hochzeit der Deidameia und des Peirithoos darstellt. Dido erscheint Inf. 5, 61—85 und Purg. 22, 114; gemalt kehrt sie auf allen Aeneasbildern wieder und die sind häufig, da Aeneas ja der Stammvater aller Italiener ist (z. B. N. 218). Europa wird von Dante viermal erwähnt (Purg. 8, 123, Par. 12, 48, 16, 5, 27, 84); gemalt hat ihren Raub nicht nur Paolo Veronese im 16., sondern schon Francesco di Giorgio im 15. Jahrhundert (Bild im Louvre N. 466). Phaeton (Fetonte) kommt nicht weniger als fünfmal bei Dante vor (Inf. 27, 107, Purg. 4, 72, 29, 119, Par. 17, 3, 31, 125); ich fand seine Bitte vor Helios um den Wagen und den Absturz auf einer Truhe in englischem Privatbesitz (N. 152), wohl in dem Sinn: »den lieb' ich, der Unmögliches begehrt«. Hypsipyle, die Tochter des Toantes, erwähnt Dante an drei Stellen: Inf. 18, 92, Purg. 22, 112 und 26, 95. Dasselbe Thema behandelt Giorgione in dem berühmten Bilde beim Fürsten Giovanelli, vielleicht ein Giorgioneschüler auch in einem Bild in Padua (N. 881). Lucrezias Keuschheit ist von Dante Inf. 4, 128 und Par. 641 gepriesen worden; das Thema ist unendlich oft gemalt worden, bisweilen mit dem Gegenbild der Virginia oder der Judith. Am schönsten gelang Botticelli die Szene, heute in Boston (N. 304). Medeas Weh feiert Dante Inf. 18, 96. Die Cassonimaler illustrieren die ganze Argonautenfahrt; Medeas Beschwörung des Drachen und die Flucht mit Iason bildete erst den Schluß der zierlichen Aventiure. In Dantes Sinn ist das Medea-Thema in Pompei und von Feuerbach gemalt worden. Von Meleager spricht Dante im Purg. 25, 22: »Se t'ammentassi come Meleagro si cosumò al consumar d'un stizzo, non fora, disse, questo a te si agro«. Bekanntlich sollte Meleager, der Sohn König Oeneus' und der Althaea nur solange leben, bis die Holzscheite auf dem Altar verbrannt seien. Entschlossen nahm die Mutter ein Holzscheit vom Feuer und legte es in eine Truhe. Als später der Sohn die Brüder der Althaea tötete, warf diese das Scheit wieder ins Feuer und Meleager starb augenblicklich. Diese Geschichte hat Michele da Verona in fünf Bildern gemalt, die ich im Maiheft des »Cicerone«

Digitized by Google

soeben veröffentlicht habe. Myrrha erscheint bekanntlich in der Bulge der Fälscher Inf. 30, 38. Ich glaube das Thema wiederzufinden in dem fälschlich Botticelli zugeschriebenen Bilde der sog. »derelitta« beim Fürsten Pallavicini in Rom. Der Maler scheint mir ein Sienese zu sein. N. 780 bildet ein Myrrhabild Mocettos ab. Orpheus wird Inf. 4, 140 kurz erwähnt. Den Sang von Sang und Liebe, Hölle und Erlösung haben die Quattrocentomaler oft und gern gemalt, zumal ein Schauspiel (in Mantua?) die Szenen vorgespielt hatte. Am schönsten gelangen J. Sellaio drei große Tafeln (heute in Wien und Petersburg N. 357–359)). Paris, der Liebessünder und Räuber Helenas, erscheint Inf. 5, 67. Die Malerei malte natürlich am liebsten das Paris-Urteil, da sie dabei drei zierliche nackte Fräuleins malen durfte; aber der Raub Helenas kommt auch vor (N. 280) auf jenem Bild in London, das Burckhardt sehr unpassend für einen Brautteller hielt — »wie könne man einer jungen Frau zur Hochzeit eine Entführung schenken?« Die Szene will aber nicht moralisch gewertet sein, sondern nur bezeugen, daß kühner Mannesmut sich das schönste Weib erringt. — Pasiphaes Schatten ist von Dante dreimal beschworen worden: Inf. 12, 13, Purg. 26, 41 und 86. Ich kenne eine einzige Darstellung der Sage; sie ist von Baldasare Carrari und hängt im entlegenen Bésançon. Die groteske Sage ist hier in ein zierliches Landschaftsidyll umgewandelt (N. 545). — Peleus wird von Dante als Vater des Achill und als Besitzer jenes Speeres Inf. 31, 5 gefeiert, »der die Wunde heilte, die er schlug«. Die Cassonimaler schildern die Hochzeit des Peleus und des Thetis, aber ohne den Speer und auch ohne den Apfel der Eris. In zwei köstlichen Bildern im Louvre wird diese Hochzeit und die Meerfahrt der Thetis von Bartolommeo di Giovanni (N. 379, 380) geschildert. An der Küste steht in der Tat Chiron mit der Harfe und harrt der Göttin; aber die Lanze vom Holz der Esche des Pelion hat er nicht in der Hand. Penelope kommt bei Dante ziemlich schlecht weg. Nach Inf. 26, 96 liebt Odysseus den Sohn und den Vater mehr als die Gattin; ihr treues Ausharren wird wenig gelohnt, Odyseeus harrt nicht aus. Die oben erwähnten Odyssee-Bilder in Wien (z. B. N. 245) stellen dagegen die einsam im Obergemach webende Herrin von Ithaka dar, die das Hemd des Laertes tagsüber webt, nachts auflöst. Pinturricchio malte dann, wie die Freier in Penelopes Gemach eindringen. — Pyramus und Thisbes

Digitized by Google

Schicksal erwähnt Dante Purg. 27, 38 und 33, 69, beidemal als Symbol inniger Sehnsucht, die das Auge des sterbenden Pyramus aufleuchten läßt. Rührend hat der sog. Paris-Meister (N. 170 und 171) das Schicksal der Liebenden gemalt (London, Victoria-Albert-Museum). — Den Raub der Sabinerinnen erwähnt Dante nur in der großen Schilderung des Flugs der aquila Romana Par. 6, 40 und spricht vom »mal delle Sabine« als historischer Nation. Die Truhenmaler griffen den Stoff freudig auf; da gab es Zirkusspiele und Mädchenraub, da gab es junge Mütter und schreiende Babys. Sehr humorvoll sind die beiden Bilder im Pal. Colonna in Rom von Bartolommeo di Giovanni (N. 377). Theseus kommt bei Dante dreimal vor: Inf. 9, 54, 12, 17 und Purg. 24, 123 in verschiedener Beziehung — sein Einbruch in die Hölle mit Peirithoos, sein Verrat an Hypsipyle und Medea und seine Hilfe beim Kampf an Deidameias Hochzeit. Die erste Szene kennen wir aus einem griechischen Relief vom Ende des 5. Jahrhunderts, die beiden andern sind im Quattrocento gemalt und wurden schon erwähnt. — Die Traianszene Purg. 10 verdient besondere Erwähnung, weil in diesem einen Fall Dante ausführlich erzählt. Da es auffallend viele Traianbilder in der Veroneser Malerschule gibt, vermuten wir, daß der Stoff in einem Schauspiel vorgeformt worden ist. Am schönsten sind jene berühmten Truhen in Klagenfurt, die wohl nach einer Zeichnung Mantegnas modelliert sind. Näheres darüber in Cassoni S. 154ff. Übrigens erwähnt Dante Traian auch noch Par. 20, 45 und 112.

Ich fürchte den Leser zu ermüden, wenn ich noch mehr Einzelbeispiele anführe. Er sieht aus dieser Übersicht, daß Dante meist nur einen Namen nennt, freilich stets in bestimmter Beziehung, feiernd oder tadelnd. Dadurch bekommt der alte mythologische Name Hausrecht im Gehirn und Haus der Humanisten, man liest bei Boccaccio und Ovid die Geschichte in extenso nach und erzählt sie dann den Malern, die die Hochzeitstruhen zu bemalen haben. Ohne Dante wäre die Aneignung des alten Sagenstoffes sicher viel langsamer vor sich gegangen. Wie tief dem Cinquecento Dantes Hymnus auf die verklärten Geister des Altertums in die Seele gedrungen war, zeigt ein berühmtes Fresko Raffaels an erlauchtestem Platz. Das Fresko: »Die Schule von Athen« in der ersten Stanze des Vatikans ist eine fast wörtliche Illustration zu Inferno 4. Im

Digitized by Google

Gegensatz zu den verklärten Himmelskreisen der sog. disputa werden hier von Raffael und Bramante die erlauchten Männer um Plato und Aristoteles in die stolzen Renaissancehallen gebeten und stellen sie dort in eben jenen Gruppen und in jener Rhythmik auf, die Dante gegeben hatte. Nur in einem weicht Raffael ab; Dante sagt: »Genti v'erano con occhi tardi e gravi, di grande autorita' ne lor sembianti; parlavano rado, con voci soavi.« Raffaels Philosophen sprechen zwar auch mit milder Stimme, aber viel und freudig und ihre Augen strahlen hell und froh; denn der Humanismus hat sie aus dem Limbo erlöst und als unübertreffliche Meister tief verehrt.

Einige Bemerkungen zu den Bildern. Abb. 1a und b stellen in Stuckrelief die Geschichte Traians und der Witwe dar. Im ersten Bild der Aufbruch der Soldaten Traians vor dem Haus der Witwe, in der Mitte das tote Kindchen, das der Sohn Traians überritten hat. Im zweiten links die Witwe, die dem Kaiser in die Zügel fällt, dann der vom Pferd herabgestiegene Kaiser, Gericht sprechend und den Schuldigen zur Rechenschaft ziehend. Mantegna hat die Szenen gezeichnet.

Abb. 2a und b stellen den Raub der Sabinerinnen und die Versöhnung nach Jahresfrist dar. Im ersten Bild Cirkusspiele im Circus maximus, mit römischer Architektur (Traiansäule, Pantheon, Turm Neros, Obelisk). Auf dem zweiten rücken die empörten Sabinerväter nach Jahresfrist an, aber die inzwischen geborenen Säuglinge stiften Frieden. Architekturen: Colosseum, Constantinsbogen Pyramide des Cestius.

Abb. 3a und b stellen die Parissage dar: das Urteil des Paris über den Apfel der Eris und die Belohnung, Helenas Raub. Der nach diesen Bildern genannte »Parismeister« malt in Florenz um 1440; man erkennt ihn an der hellkreidigen Beleuchtung und an den hohen Bäumen. Ein drittes zu dieser Reihe gehörendes Bild stellt den Streit der drei Göttinnen um ihre Schönheit am Brunnenspiegel dar.

Abb. 4a und b schildern in überaus naiver und frischer Weise die Geschichte der Io. Erstes Bild: Zeus erscheint Io, verfolgt sie, umfängt sie. Großer Zorn Heras, die Io in eine Kuh verwandelt und dem Wächter Argus anvertraut. Traurig reicht der Vater Ios der verwandelten Tochter Gras statt Brötchen. Die Nymphen liebkosen die Kuh. Zeus ist betroffen. — Zweites Bild: Zeus schickt Hermes

Digitized by Google

als Hirt verkleidet auf die Erde; er spielt so schön Flöte, daß Argus ihn bittet, ihm etwas vorzuspielen. Argus schläft ein, Hermes enthauptet ihn. Seine 100 Augen setzt Hera dem Pfau ein. Die befreite Kuh setzt freudig über den Nil, dann entkuht sich Io und verschwindet im Wald, um den Epaphos zu gebären. Zeus und Hera sind wieder versöhnt, letztere schickt der Io die himmlische Hebamme Eileithyia.

Abb. 5: Die Mutter des Meleager, Althaea sieht mit Schmerz, wie der Sohn ihre drei Brüder tötet. Vergrämt nimmt sie das Holzscheit aus der Lade und tut es ins Feuer, obwohl sie weiß, daß ihr Sohn nun sterben wird.

Abb. 6. Medea führt ihre Kinder fort, ein Bild von Ercole Roberti in der Gall. Cook in Richmond.

Abb. 7. Phaeton von Helios den Sonnenwagen erbittend. Truhenseitenbild des Paris-Meisters.

Abb. 8. Paris lagernd, im Innern eines Truhendeckels. Die andere Truhe enthielt das Bild der Helena, ebenfalls gelagert und nackt. Die Truhen standen im Schlafzimmer des jungen Paares.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1a und 1b. *Mantegn*
Klagenfurt

Digitized by Google

a: Traian und die Witwe
Museum

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2a. *Bartolommeo di Giovanni:* Der Raub der Sabinerinnen
Rom, Pal. Colonna

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2b. *Bartolommeo di Giovanni:* Die Säuglinge der Sabinerinnen
Rom, Pal. Colonna

Digitized by Google

Digitized by Google

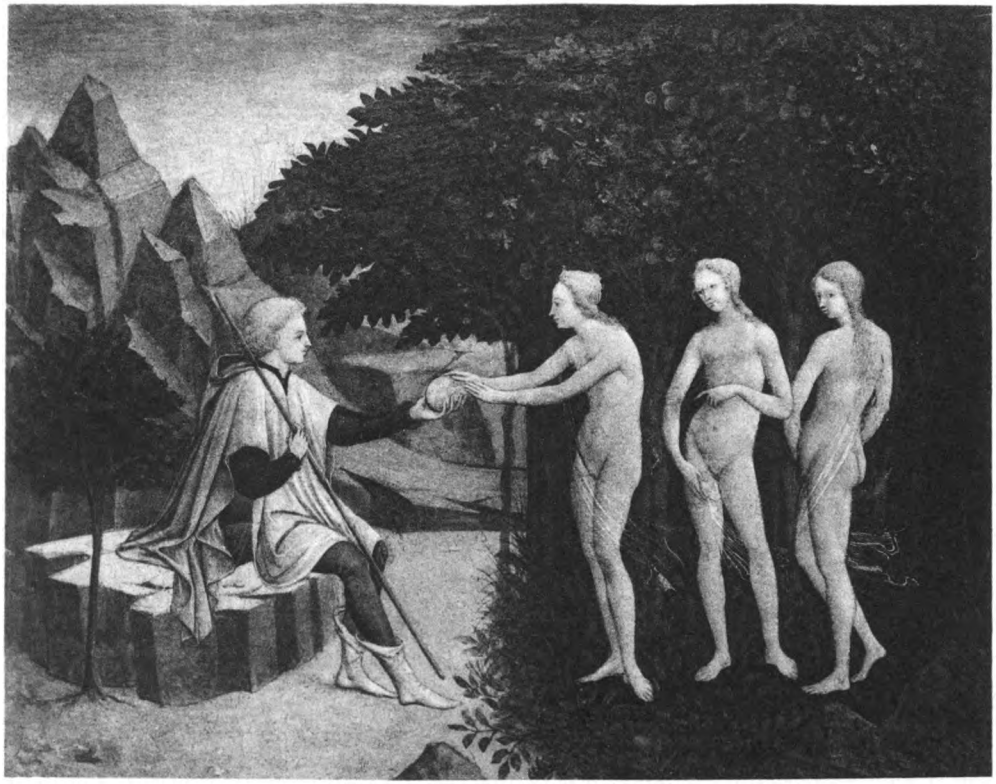


Abb. 3a. *Der Paris-Meister:* Das Parisurteil
London, Sammlung Benson

Digitized by Google

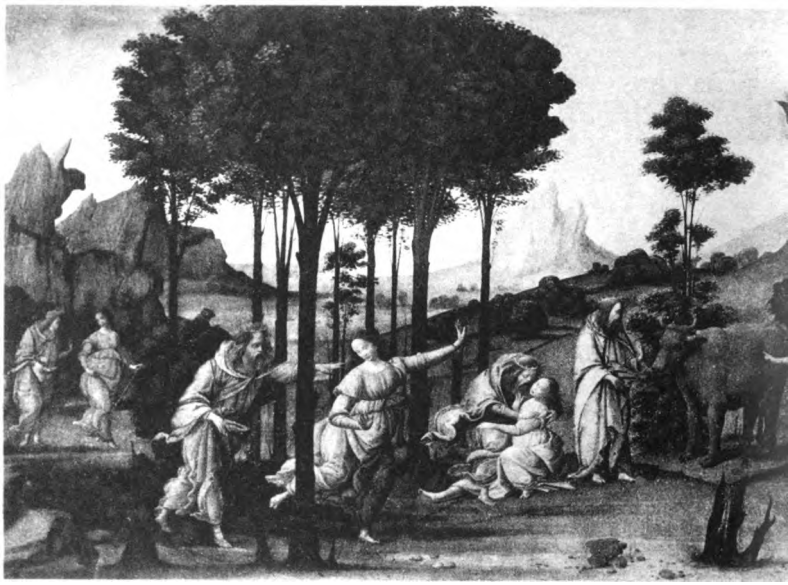
Digitized by Google

Abb. 3b. *Der Paris-Meister:* Die Entführung Helenas
Wien, Graf Lanckoronski

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



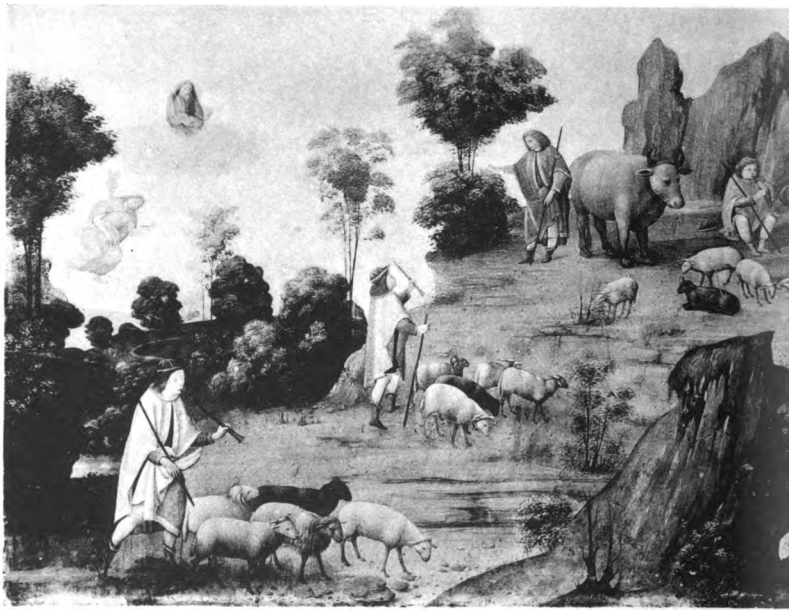
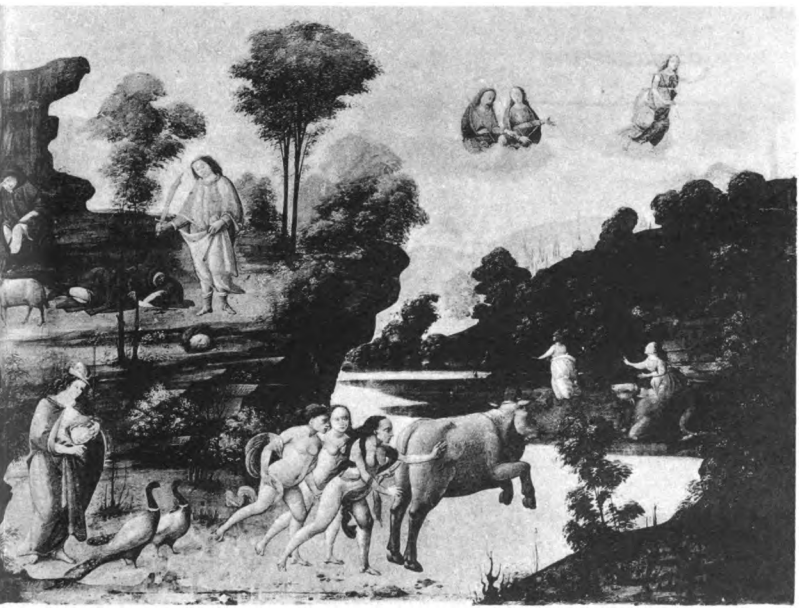


Abb. 4a und 4b. *Bartolommeo d*
London, P. u

Digitized by Google



di Giovanni: **Die Schicksale der Io**
nd D. Colnaghi

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. *Michele da Verona:* Meleager und Althaea
New York, Durlacher

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. *Ercole Roberti:* Medea mit den Kindern
Richmond, F. Cook

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. *Florentiner Meister um 1450:* Phaeton und Helios
London, Earl of Crawford

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. **Innenbild eines Florentiner Truhendeckels: Paris**
Florenz, Uffizien

Digitized by Google

Digitized by Google

MISZELLEN

EIN UNVERÖFFENTLICHTER BRIEF DES DANTE-ÜBERSETZERS KARL STRECKFUSZ

VON WOLFGANG WURZBACH

Vorbemerkung

Unter den zahlreichen deutschen Übersetzungen der Divina Commedia nimmt jene von Karl Streckfuß noch immer einen Ehrenplatz ein. Sie erschien zuerst 1824—1826 (Halle, bei Hemmerde & Schwetschke), 1834 folgte eine zweite verbesserte Auflage (Halle, bei C. A. Schwetschke & Sohn und Wien, bei C. Gerold), die dritte Ausgabe letzter Hand ist mit den Übertragungen Ariostos und Tassos in dem Bande »Der italiänischen Dichtkunst Meisterwerke« (Halle, ebenda 1841, in 4°) vereinigt. Sie erlebte bis 1871 neun Auflagen und später noch Neubearbeitungen von Pfleiderer (1876) und Roquette (1882).[1] Das Werk hat schon in seiner ersten Gestalt die Bewunderung Goethes erregt, der im übrigen kein besonderer Verehrer von »Dantes widerwärtiger, oft abscheulicher Großheit« war[2] und »die ganze Anlage des Dante'schen Höllenlokals nicht eben zu rühmen« fand.[3] Obwohl er später von Dante »mit aller Ehrfurcht sprach« und ihn nicht ein Talent, sondern eine Natur nannte, »als womit er ein Umfassenderes, Ahnungsvolleres, tiefer und weiter um sich Blickendes ausdrücken zu wollen schien«[4], schränkte er diese Anerkennung doch wieder ein, indem er sagte, Dante erscheine uns groß, »aber er hatte eine Kultur von Jahrhunderten hinter sich«.[5] Streckfuß' Übersetzung hielt er aber für schlechthin unübertrefflich. Am 12. August 1826 schreibt er an Zelter: »Als ich vor einigen Tagen Herrn Streckfußens Übersetzung des Dante wieder zur Hand nahm, bewunderte ich die Leichtigkeit, mit der sie sich in dem bedingten Silbenmaß bewegte. Und als ich sie mit dem Original verglich, und einige Stellen mir nach meiner Weise deutlicher und gelenker machen wollte, fand ich gar bald, daß schon genug gethan sey und niemand mit Nutzen an dieser Arbeit mäkeln würde«. Wenn auch spätere Übersetzungen, speziell die reimlosen von Philalethes und Witte, manche Unrichtigkeiten, die sich bei Streckfuß finden, vermieden, den Ton der gewaltigen Dichtung hat keine so getroffen wie die Streckfuß'sche und die wenigen Episoden der »Hölle«, die in Deutschland populär wurden, verdanken diese Popularität jener ersten, in ihrer Art und für ihre Zeit meisterhaften Wiedergabe. Mit Recht

[1] Vgl. über Streckfuß' Leben und Werke Goedekes Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung VII, 792 ff. und die dort angeführte Literatur.
[2] Tages- und Jahreshefte 1821, anläßlich der Besprechung von Grossis »Ildegonda«.
[3] Beilage zu dem Briefe an Zelter vom 6.—9. Sept. 1826.
[4] Eckermanns Gespräche mit Goethe, 3. Dez. 1824.
[5] Ebenda 20. Okt. 1828. — Vgl. 3. Dez. 1824 und 27. Sept. 1827, sowie Römischer Aufenthalt, Juli 1787.

Digitized by Google

wurde gesagt, daß Streckfuß »der Ruhm eines strebsamen und tüchtigen Übersetzers ungeschmälert für immer verbleibe«.[1] Seine übrige ausgebreitete literarische und dichterische Tätigkeit — Gedichte, Romane, Novellen und Dramen, die in Almanachen und selbständig erschienen — ist mit Recht längst der Vergessenheit anheimgefallen.[2]

Der nachfolgende, bisher unpublizierte Brief, der aus der Autographensammlung des Grafen Viktor Wimpffen († 1897) stammt und im Jahre 1903 von uns erworben wurde, ist für die Eigenart des Schreibers höchst bezeichnend. Er ist vom 21. April 1838 aus Berlin datiert, wo Streckfuß damals die Stellung eines Geheimen Ober-Regierungsrates bekleidete. Er war 1778, nach anderer Angabe 1779, in Gera geboren, stand also bereits im 60. Lebensjahre. Nachdem er seine juristischen Studien in Leipzig absolviert und kurze Zeit beim Justizamt in Dresden gedient hatte, kam er 1801 als Hofmeister in das Haus seines Oheims nach Triest. In diese Zeit fällt seine erste intensive Beschäftigung mit der italienischen Sprache und Literatur. Zwei Jahre später finden wir ihn als Hofmeister in Wien, wo er durch seinen Verkehr im Hause der damals geschätzten Romanschriftstellerin Caroline Pichler, der Tochter des Hofrates Greiner und Gattin des Regierungsrates Pichler (1769—1843), mit den literarischen Kreisen in Fühlung trat.[3] Caroline Pichler, bei der es, wie schon bei ihrer Mutter, der Vorleserin der Kaiserin Maria Theresia, »von frühen Zeiten her zur Hausordnung gehörte, die ausgezeichneten Geister Wiens und auch des Auslandes, wenn sie sich hier befanden, um sich zu versammeln«, nennt den »schlanken, hochgewachsenen Jüngling mit blondem Ringelhaar und blauen Augen« »eine für uns alle erwünschte, angenehme Erscheinung«, lobt die Art, wie er seine Gedichte vorzutragen verstand sowie auch seine Anlage zum Gesang und betont mehrfach, wie er »durch seine anziehende Persönlichkeit, wie durch einen gebildeten Verstand und ein würdiges, höchst rechtliches Betragen aller Achtung und Zuneigung zu erwerben wußte«. »Er wurde bald meiner Mutter so wert wie meinem kleinen Mädchen, das mit kindlicher Wärme an ihm hing und das er sein Bräutchen nannte.«[4] Streckfuß wurde im August 1804 bei Caroline Pichler eingeführt und war kurze Zeit auch ihr Hausgenosse. Die Neigung, welche eine dem Pichlerschen Kreise befreundete junge Frau, die kokette Antonie von Kempelen, zu ihm faßte, und die »antwortende Flammen in seiner Brust entzündet hatte«, veranlaßte ihn, der ihre Ehe nicht »zerreißen« wollte, nach Zeitz zurückzukehren, wo er sich 1806 als Advokat niederließ.[5]

---

[1] Allg. Deutsche Biographie XXXVI, 562 (L. Fränkel).
[2] Vgl. die Zusammenstellung bei Goedeke l. c.
[3] Die sämtlichen Werke Caroline Pichlers erschienen in 60 Bänden Wien 1828—44. Vgl. Goedeke l. c. V, 484. Ihre interessanten »Denkwürdigkeiten aus meinem Leben« wurden von Ferdinand Wolf in vier Bänden, Wien 1844 herausgegeben. Eine mit reichhaltigen, wertvollen Anmerkungen ausgestattete Neuausgabe verdanken wir E. K. Blümml (München 1914, Denkmäler aus Alt-Österreich, Bd. V—VI). Vgl. daselbst besonders I, 261ff. und Anm. Nr. 438.
[4] Aus Caroline Pichlers Nachlaß. Briefe an Karl Streckfuß (1806—1828). Herausgegeben von Karl Glossy. Wiener Kommunal-Kalender und Städtisches Jahrbuch XXXII (1894) S. 393ff.
[5] Vgl. Denkwürdigkeiten ed. Blümml I, 285 und Anm. Nr. 405.

Digitized by Google

Caroline Pichler blieb in der Folge in freundschaftlicher Korrespondenz mit ihm. Lange Zeit unterschreibt sie ihre Briefe mit »Ihre treue Mutter«, erst später mit »Ihre treue Freundin«. Noch 1828 sagt sie ihm: »Ich habe eine große Freude an Ihnen, eine wahrhaft mütterliche Empfindung (Sie nannten mich ja einst so), wenn ich an das denke, was vor 22 Jahren war und was jetzt ist; wie Sie alles, was Sie sind, gelten und leisten, durch sich selbst geworden sind, Alles nur sich selbst zu danken haben . . .«.[1] In demselben Brief spricht sie auch über die Dante-Übersetzung: »Ich habe den Dante mit großem Vergnügen gelesen und zwar mit dem Original in der Hand und mit der größten Bewunderung dieses außerordentlichen Gelingens«. Streckfuß, der noch 1806 Sekretär der Stiftsregierung in Zeitz geworden war, kam 1811 als Regierungs-Sekretär zum Geheimen Kabinet in Dresden. Im Oktober 1814 war er in amtlicher Mission kurze Zeit in Wien und besuchte auch Caroline Pichler, die in ihren Denkwürdigkeiten bemerkt, daß er damals bereits »vier wohlgeratene Kinder« hatte, auch schon Großvater war und »mit mehreren Orden geschmückt, von Stufe zu Stufe stieg«.[2] Im darauffolgenden Jahre trat er in preußische Staatsdienste über, 1816 wurde er Geheimer Finanzrat, dann erster Regierungssekretär in Merseburg, 1819 vortragender Rat im Ministerium des Innern, 1823 Geheimer Ober-Regierungsrat, 1840 Mitglied des Staatsrats. Seit 1843 lebte er in Pension in Zeitz. Er starb am 26. Juli 1844, auf einer Reise in Berlin, ein Jahr nach Caroline Pichler († 9. Juli 1843), deren er auch in dem vorliegenden Briefe mit Wärme gedenkt.

Der Adressat des letzteren ist der um die Popularisierung der italienischen Literatur in Österreich verdiente Herausgeber der »Rivista Viennese«, Giovanni Battista Bolza[3], den Streckfuß, wie damals viele, für einen Angehörigen der gräflichen Familie dieses Namens hielt.[4] Bolza war Italiener, 1801 zu Menaggio am Comosee geboren, hatte 1823 das Doktorat der Rechte zu Pavia erworben, war 1825 nach Wien gekommen und 1826 als Konzeptspraktikant in die Hofkammer eingetreten. Seine Beamtenlaufbahn hinderte ihn nicht, seinen philologischen und dichterischen Neigungen zu leben. Er verfaßte eine italienische Grammatik, ein etymologisches Wörterbuch der italienischen Sprache, ein italienisch-deutsches Wörterbuch, eine Reihe von Schulbüchern, gab eine Zeitschrift für das höhere Schulwesen in italienischer Sprache heraus und übersetzte Gedichte von Zedlitz, Fouqué u. a. ins Italienische. Caroline Pichler, deren Kreis er gleichfalls angehörte, bemerkt hierzu: »Wie viele schöne Geister in Wien, war auch er ein Beamter der Hofkammer und es ist sonderbar, daß das Finanzfach sich so leicht mit den Musen verbinden lassen soll, da es doch etwas so Trockenes und gar Prosaisches an sich hat«.[5] 1841 kam er zum Staatsrat, 1850 wurde er Ministerialsekretär im Unterrichtsministerium. Uffo Horn schildert ihn um 1842 in seinem »Österreichischen Parnaß« folgendermaßen: »Lange, gute Figur, ele-

[1] Aus Caroline Pichlers Nachlaß, l. c. S. 412.
[2] Denkwürdigkeiten II, 56f.
[3] Vgl. Const. v. Wurzbach, Biografisches Lexikon des Kaisertums Österreich II, 33f. und Denkwürdigkeiten II, Anm. Nr. 477.
[4] Vgl. Denkwürdigkeiten II, Anm. Nr. 520 und den unten angeführten »Österreichischen Parnaß« S. 9.
[5] Denkwürdigkeiten l. c. II, 297, vgl. II, 56f.

Digitized by Google

gant, savoir vivre, Italiener und enthusiastischer Verehrer seiner heimatlichen Literatur und Sprache, hat es aber in der deutschen Grammatik noch nicht weit gebracht; schreibt auch deutsch, aber mehr zu seinem Vergnügen als zu dem des Publikums; garçon«.[1] Bald darauf heiratete er. Seine Gattin Eugenie, eine Tochter des Bankdirektors Popp R. v. Böhmstätten veröffentlichte eine Sammlung eigener Gedichte und betätigte sich gleichfalls als Übersetzerin aus dem Italienischen.

Bolza begann im Januar 1838 mit der Herausgabe seiner Zeitschrift »Rivista Viennese«, die monatlich in einem Oktavheft bei Tendler (später Tendler und Schefer), Wien, Graben Nr. 618 (Trattnerhof) erschien[2], der aber nur ein kurzes Dasein beschieden war. Sie ging nach dem 11. Vierteljahrsbande im September 1840 ein. Ihr Titel spricht deutlich die Absichten aus, welche den Herausgeber leiteten: »Rivista Viennese, Collezione mensile di articoli originali, traduzioni, estratti e critiche di opere di letteratura, italiane e tedesche, tendente a metter in luce lo stato e i bisogni della letteratura di queste due nazioni«. Sie brachte historische Abhandlungen, belletristische Beiträge, Übersetzungen, Besprechungen neuer Literatur und verschiedenartige Miszellen, und beschäftigte sich natürlich auch mit Dante.[3] Wie aus unserem Briefe hervorgeht, hatte Streckfuß dem Herausgeber der Rivista Viennese Bruchstücke seiner Übersetzung des »Orlando furioso« zum Abdruck angeboten. Der erste Gesang desselben erschien auch im April 1838, mit gegenübergestelltem italienischen Text in der Zeitschrift (II, 38ff.). Als Bolza sich darauf von Streckfuß Proben seiner Übersetzungen des Dante und Tasso erbat, verwies jener auf die 1834 bzw. 1835 erschienenen Neuauflagen und die in Vorbereitung befindliche Ausgabe letzter Hand und wiederholte sein Angebot der Ariosto-Übersetzung, an welcher er immer noch arbeite. Dennoch erschien nichts weiter davon in den späteren Heften der Rivista Viennese, in welchen sich von Streckfuß nur noch eine Wiedergabe des Sonettes »La Provvidenza« von Filicaja (VI, 390) findet. Dagegen veröffentlichte Bolza im letzten Jahrgange seiner Zeitschrift (IX, 277) eine sehr lobende Besprechung der »Capolavori della poesia italiana tradotti in tedesco da Carlo Streckfuß«.

---

[1] Öesterreichischer Parnaß, bestiegen von einem heruntergekommenen Antiquar. Frey-Sing, bei Athanasius und Comp. (o. J.), S. 9 des Originaldruckes und des Neudruckes für die Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1912. — Vgl. W. v. Wurzbach, Uffo Horn. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft XIII (1903), S. 203ff., speziell S. 216ff.

[2] Diese Buchhandlung führte italienische Literatur und hatte auch eine Filiale in Mailand, Galeria de Cristoforis Nr. 49 (vgl. Pezzls Beschreibung von Wien, 8. Aufl. 1841, S. 432).

[3] Wir finden darin u. a. eine Besprechung der Dante-Übersetzung von Kopisch durch Bolza, mit gegenübergestelltem Originaltext (I, 283; II, 129; IV, 401), den Anfang eines Aufsatzes von Carlo Morbio über die Zeitgenossen Dantes (II, 137), Studien von A. Pellegrini über Ugolino (III, 157), die Canzone inédita di Dante in lode della Vergine Maria herausgeg. v. A. Perini (IV, 329) und eine Besprechung der Übersetzung des Inferno von Filaretes [sic!] von Bolza (VII, 407).

Digitized by Google

An den Doctor der Rechte
Herrn Grafen von Bolza
Hochgeb.
Wien
in der Buchhandlung des Herrn Franz Tendler.

Ew. Hochgeboren

ermangele ich nicht den Eingang Ihres Schreibens und der beigefügt gewesenen Anweisung auf S. Schropp sowie der Honorierung der letzteren ergebenst dankend anzuzeigen. Was Sie in Ihrem Schreiben von einem vorgezeichneten Maaßstabe sprechen, beruht auf einem Mißverständnisse, das ohne meine Absicht veranlaßt worden ist. Als ich das Packet an Sie mit der Post geschickt hatte, brachte mir mein Bedienter solches mit der Nachricht zurück, daß bei Sendungen dieser Art nach dem Österreichischen eine Deklaration des Inhalts und Werthes beigeschlossen werden müsse — eine Einrichtung, die bei uns im Inlande und bei Versendungen nach den andern auswärtigen Staaten, wohin ich früher wohl etwas versendet, nicht gewöhnlich ist und die mir daher unbekannt war. Da aber diese Förmlichkeit als nothwendig angegeben war, so blieb mir nichts übrig, als mich ihr zu fügen. Hinsichtlich des Inhalts war ihr leicht genügt. Was aber den Werth anlangte, so werden Sie es, da Sie selbst Schriftsteller sind, erklärlich finden, daß ich Bedenken fand, Papier ohne Werth auf die Deklaration zu setzen. Ich schrieb daher irgend eine mir in die Feder gekommene Summe, deren ich selbst mich nicht genau erinnere, in die Deklaration, die jedoch nur den Maaßstab für die von der Post auf das Packet zu wendende Aufmerksamkeit, nicht für das von Ihrem Verleger zu bezahlende Honorar abgeben sollte, indem ich nicht einmal wußte, daß die Deklaration demselben würde vorgelegt werden. Hieraus werden Sie erkennen, daß Sie keiner Entschuldigung bedurft hätten, da ich vielmehr, wie Sie aus meinem Briefe abnehmen konnten, recht wohl weiß, daß ein Verleger, beim Beginn einer Zeitschrift des Ertrags nicht im Voraus gewiß seyn und daher, wenn er vorsichtig seyn will, kein sehr hohes Honorar geben kann. Ich würde Sie daher, wenn Sie mir nicht mit dem Anerbieten eines Honorars entgegengekommen wären, damit eben so außer Anspruch gelassen haben, wie ich viele Herausgeber von Zeitschriften für welche ich Beiträge geliefert, bereits außer Anspruch gelassen habe, ohne jedoch das Honorar zurückzuweisen, wenn es mir ohne meinen Anspruch übersandt worden ist. Uibrigens ist mir immer der ökonomische Theil der Schriftstellerei die partie honteuse derselben gewesen, daher ich auch mit Schwetschke in Halle auf dem Fuße stehe, daß ich, ohne Honorar zu nehmen, mit ihm den Ertrag theile und dann ohne weitere Nachforschung nehme, was mir geschickt wird.

Ich habe mich weitläufiger über die Sache geäußert, als sie es eigentlich verdient, um auch einen Unbekannten nicht zu dem Glauben zu verleiten, daß meine Worte anders seyen als meine Handlungen, wie dies, wenn man die Sache von dem von Ihnen genommenen Standpunkte aus betrachtet, leicht den Anschein gewinnen könnte.

Was nun die von Ihnen weiter gewünschten Zusendungen von Bruchstücken der göttlichen Komödie und des befreiten Jerusalem anlangt, so muß ich bemerken, daß von der ersteren bereits im Jahre 1834, von dem letzteren aber im Jahre 1835 neue,

Digitized by Google

und zwar sehr umgearbeitete Auflagen erschienen sind, und daß ich seit dieser Zeit an beiden Werken nur sehr wenig gethan habe, so daß ich Sie, wenn Sie davon etwas zum Vergleiche aufnehmen wollen, nur auf die gedruckten Bücher verweisen kann. Auch ist es nicht meine Absicht, bei der beabsichtigten Sammlung, die eine Gesammtausgabe letzter Hand werden soll, noch sehr viel zu ändern, sondern nur im Einzelnen zu retouchieren, was geschehen wird, wenn ich mit dem rasenden Roland fertig bin. Dem letzteren dagegen, von welchem bis jetzt nur eine Ausgabe erschienen ist, welche großer Nachhülfe bedarf, ist seit einigen Jahren der ganze Fleiß in meinen Nebenstunden zugewandt, dergestalt, daß dieses Werk bei seinem anderweitigen Erscheinen sich als ein neues Buch wird geltend machen können. Von diesem Werke habe ich Ihnen daher jeden beliebigen Gesang, vor der Hand mit Ausschluß der Gesänge 14—19, angeboten, welche letzteren noch einmal durchgesehen werden müssen. Ich wiederhole daher dies Anerbieten mit der Bemerkung, daß Sie, wenn Sie davon bis zum Erscheinen des Werkes selbst Gebrauch machen wollen, sich in Hinsicht des Honorars nicht nach dem etwa auf der Deklaration ausgedrückten Werthe, sondern lediglich nach Ihren sonstigen Verhältnissen richten, und, wenn diese die Entrichtung eines Honorars nicht gestatten, das Manuscript auch ohne solches übernehmen mögen.

Meiner höchst verehrten Freundin, Frau von Pichler, sagen Sie von mir die allerschönsten Grüße, und daß seit meinem letzten Briefe weder in meinem inneren noch äußeren Leben irgend eine Veränderung vorgegangen ist.

Mit vollkommenster Hochachtung

Ew. Hochgeb.

ergebenster

Karl Streckfuß.

Berlin,
den 21. Apr.
1838.

ROBERT DE LABUSQUETTE, Autour de Dante. Les Béatrices, Paris (ohne Jahreszahl, vermutlich 1921) Auguste Picard.

Das großzügig angelegte Werk von gewaltigem Umfang (800 eng gedruckte Seiten in Wörterbuchformat) zerfällt in 3 Hauptabteilungen, l'amour et la femme en Occitanie, l'amour et la femme en Toscane, les femmes de Dante mit einer großen Zahl von Kapiteln und Paragraphen. Der Haupttitel les Béatrices läßt von vorneherein vermuten, daß Lab. die alte Idee seines Landsmanns Délecluze (Dante Alighieri et la poésie amoureuse, Paris 1848) wieder aufgegriffen hat. Dél. hatte versucht, den Typ der mystischen Frau in der Weltliteratur nachzuweisen und deshalb auch von einer »histoire des Béatrices« gesprochen (l. c., p. 34): bei Dante glaubte er 3 Beatricen unterscheiden zu können und im Widerspruch zu Convivio II 9, 38—40 (Giul.) kam er zu dem falschen Schluß: »Béatrice qui ne fut d'abord qu'un avertissement donné à son esprit par l'intermédiaire de ses sens, n'est plus dans le Banquet qu'une espèce de signe algébrique (!) qu'il emploie pour désigner la Sagesse et la Philosophie«. Ungefähr das Gleiche sagt Lab. (p. 679): »Béatrice, sous le nom de Philosophie (!) deviendra le Verbe dans le Convivio (?), et, sous son vrai nom (!), elle sera dans la Comédie, la Science

Digitized by Google

divine« (vgl. Dél. p. 130—31 u. p. 433). »La Philosophie, comme la Science divine, n'est qu'une des formes de Béatrice«. Dieser Satz, welcher bei L. p. 695 zu lesen ist und noch deutlicher kurz darauf mit der Behauptung wiederholt wird, daß »Béatrice elle-même, sous le faux nom (!) de Donna Gentile représentait la Philosophie« bildet den Übergang zu der in neuerer Zeit öfter geäußerten Idee, daß Beatrice nur ein Sammelname sein soll für all die Frauen wie Pietra, Lisetta, Violetta usw., welche Dante geliebt hat. Unter diesem Generalnenner Beatrice, wenn ich so sagen darf, kann man freilich jeden Bruchteil des Geistes- und Liebeslebens des Dichters bequem unterbringen; wie verträgt sich aber diese Theorie mit der historischen Wirklichkeit, welche die Realisten immer für diese Damen in Anspruch genommen haben? Müssen diese Frauen von Fleisch und Blut nicht zu leblosen Gestalten verblassen, zu Formen oder, wie L. sagt (S. 674), zu »geistigen Töchtern ihrer Liebhaber« werden? Denn L. nimmt nicht nur für Dante, sondern für alle Vertreter des dolce stil nuovo an, daß ihre Heldinnen »toutes ces héroïnes ne sont en quelque sorte (!) que les filles spirituelles de leurs amants«, denen sie zum Verwechseln ähnlich sehen. Nur, meint er, wurden sich diese »Liebhaber« jenes »Phänomens« nie bewußt und dachten gar nicht daran »à se chanter eux-mêmes sous un nom féminin« (!).

Die Wesensähnlichkeit Beatrices und der Donna Gentile ist L. nicht entgangen: »comme Béatrice, la Philosophie est un miracle, elle est le salut, elle est la béatitude« (695); wir sollen aber glauben, daß sie nur eine »Form« der Beatrice sei, ein Eigendasein, eine dichterische oder gar historische Persönlichkeit wird dieser donna gentile nicht zugestanden, wenn uns auch Dante versichert, daß er eben dieser donna gentile zu Liebe sich der vorübergehenden Untreue gegenüber Beatrice bezichtigen muß. Was mutet uns L. nicht alles zu, zu glauben in jenem Kapitel 9 (p. 761 ff.), welches den Gesinnungswechsel Beatrices nach der Darstellung in den letzten Gesängen des Fegefeuers erklären soll!

Anerkennenswert ist das ehrliche Bemühen L.'s, dem Standpunkt der gegnerischen Auffassung gerecht zu werden; ja L., der gemäßigter Realist ist, geht oft überraschend viel weiter, als man von ihm erwarten möchte. Wenn er z. B. (419) zu Purg. 31, 50 le belle membra in ch'io rinchiusa fui glossiert: Lors donc que Béatrice parle de ses beaux membres, cela ne prouve point qu'elle ait existé oder wenn er (431 A. 2) schreibt, man dürfe Stellen wie »di carne a spirto«, »belle membra«, »mutai vita« etc. keinerlei Gewicht für eine »Béatrice réellement vivante« beilegen, so würden solche Urteile im Lager der »Allegoristen« oder »Idealisten« wohl auf größeren Beifall rechnen können als im Lager der Realisten. Wie das shocking aus dem Munde einer wohlerzogenen lady mutet (nebenbei bemerkt) das schiefe Urteil L.'s an (429): »cette science divine qui vante impudiquement ses beaux membres, quel scandale«!

Die Darstellung des Danteschen Amore ist trotz eingehender Beschäftigung mit dem verwickelten Gegenstand gänzlich mißlungen (Vgl. Zeitschrift f. rom. Phil. 47, 1 ff.). Manche Übersetzungen sind ungenau, zuweilen sogar irreführend; z. B. (605) die Wiedergabe von V. N. 29, 28 f. durch . . . c'est-à-dire un miracle dont la racine, comme celle de tous les miracles, n'est autre que l'admirable Trinité oder (S. 601) V. N. § 23, 138 pur morràti, morràti = Elle mourra,

Digitized by Google

elle mourra (prédiction de la mort de Béatrice, obwohl § 23, 19 deutlich steht donne scapigliate, che mi diceano: »tu pur morrai«!)

Auf die phantastisch-mystische Einleitung an Stelle einer nüchternen Vorrede hätte mancher Leser ebenso gerne verzichtet wie auf die Blasphemien französischer Schriftsteller, welche S. 210—15 zusammengestellt sind. Dafür wünschte man sich ein Wort- und Sachregister, welches den reichen Inhalt des umfangreichen Buches leichter zugänglich gemacht hätte. Denn, wenn wir von der etwas stiefmütterlichen Behandlung der Visionen, der Farbensymbolik und Zahlenmystik absehen, so ist im übrigen alles nur Wünschenswerte in dem Bande übersichtlich geordnet zusammengetragen: ausführliche Erklärung der meisten Stellen des Jugendwerkes und der wichtigsten Stellen aus Convivio und Div. Com., der dolce stil nuovo, die Theorie der donna angelo mit dem Marienkult, welcher S. 93 und besonders S. 99—102 behandelt ist usw. Lab. überwindet sogar die leicht begreifliche Abneigung gegen die unpoetische und frostige Kanzone Guido Cavalcantis und gibt sich (S. 536—570) alle erdenkliche Mühe, um in dieses spröde, lehrhafte, bis zur Unverständlichkeit verkünstelte »Gedicht« einige Klarheit zu bringen. An Eifer, Fleiß und zäher, gewissenhafter Arbeit hat es L. sicherlich nicht fehlen lassen; ein gut Teil der Schuld dafür, daß dennoch kein entsprechender Erfolg erzielt wurde, liegt in der realistischen Einstellung begründet.

In STIMMEN DER ZEIT Band 111 Heft 12, Freiburg i. Br. 1926, S. 444—452

veröffentlicht Isidor Hopfner S. J. eine Studie »das große Erlebnis in Dantes Jugendjahren«, in welcher er auch die Beatrice-Frage im Zusammenhang mit dem Jugendwerk behandelt. H. ist »Idealist« und macht einige treffende Bemerkungen über die Unmöglichkeit, in Beatrice eine historische Persönlichkeit zu sehen. Daß die Vita Nova als Jugendroman (444) bezeichnet wird, ist nicht neu; dagegen ist es neu, wenn das Convivio als der zweite Roman bezeichnet wird, den Dante geschrieben hat. An Gietmann erinnern die Gedanken auf S. 447. Der geistliche Stand H.'s wie Gietmanns mag die Auffassung begünstigt haben, daß bei dem großen Ereignis im Leben des jugendlichen Dichters an die erste heilige Kommunion gedacht werden müsse; an eine solche Auslegung von V. N. § 1, 34 f. (Casini) vermag ich nicht zu glauben. Noch weiter ging übrigens in dieser Gedankenrichtung schon Rüdiger in seiner Übersetzung der V. N.

Die Neueren Sprachen XXXIII 2 enthält einen Aufsatz von Walther Küchler, welcher sich mit vollem Rechte gegen Rudolf Borchardts Phantastereien wendet, die er in seinen Epilegomena zu Dante (Berlin, Rowohlt 1923) veröffentlicht hatte. Die Abweisung der Borchardtschen Auslegungskünste ist geradezu eine Notwendigkeit. K. hätte in seiner Kritik noch schärfer sein dürfen, etwa nach dem Muster Bassermanns im Litbl. für germ. und rom. Phil. 1927 $^{3}/_{4}$ Sp. 123: »Verschrobenheit, die den Frühling der V. N. in den moralischen Bankerott eines Depravierten, in Eitelkeit, Lüge und Feigheit verstrickten Dichterjünglings verzerrt, und welche Daffner als »bahnbrechende« geradezu revolutionäre Offenbarung erwartungsvoll verkündet«. Was ich selbst vor vielen Mo-

Digitized by Google

naten geschrieben habe, wird voraussichtlich in einem der nächsten Hefte der Zeitschr. für rom. Philologie erscheinen.

FRANZ DORNSEIFF und JOSEPH BALOGH, Über das Dichten in der Muttersprache, Darmstadt O. Reichl 1925,

haben eine neue Übersetzung von Dantes de vulgari Eloquentia erscheinen lassen, welche nach der Herstellung des Textes durch Rajna und Bertalot wohl als ein Bedürfnis empfunden wurde. Die beiden Herausgeber haben, wie die Durchsicht der Übersetzung und der zahlreichen Anmerkungen zum Texte beweist, eine gewissenhafte Arbeit geleistet. Auf S. 30:

Nè fe' (st. fe) amor prima che gentil core,
Nè gentil cor, prima che amor, natura

ist zu übersetzen: »Weder schuf die Natur Amor vor dem edlen Herzen noch (schuf sie) das edle Herz vor Amor«, also dasselbe, was Dante in der V. N. § 20, 10f. sagt.

Bamberg. Friedrich Beck.

DIE MACHT DES MENSCHLICHEN WORTES

(ANMERKUNG ZU EINEM SATZ VON DANTE)

VON JOSEPH BALOGH

Quod autem vulgare sit exaltatum potestate, videtur: et quid maioris potestatis est, quam quod humana corda versare potest, ita ut nolentem volentem et volentem nolentem faciat, velut ipsum et fecit et facit?

»Daß die Gemeinsprache durch Macht erhöht ist, ist klar. Denn was ist mächtiger als das, was menschliche Herzen umzuwenden fähig ist, so daß sie den Nichtwollenden zum Wollenden, den Wollenden zum Nichtwollenden macht, wie sie tat und tut?«

De vulgari eloquentia I, 17.

Im Machtbereich der menschlichen Vernunft gibt es nach der Meinung des Dichters, wie man sieht, keine größere Kraft als die Sprache. Zwei Gedankenelemente verknüpfen sich hier:

Es ist der Dichter, der sich in die Bewunderung seines »Werkzeugs« von mystischer Kraft vertieft und sein Werkzeug feiert; sobald aber der Gedanke Form gewinnt, besser ausgedrückt: sobald er zu einer Formel erstarrt, hat bereits der scholastische Denker, der stets nach System fahndet, den Sieg davongetragen. Der Dichter des Trecento ist noch keineswegs »frei«, noch vermag er nicht dorthin zu fliegen, wo ihn sein Ahnen und seine Phantasie hinziehen. Hinter seinem Rücken steht die intellektuelle Konvention der Antike

Digitized by Google

und des Mittelalters: der Rhetor. Noch ist er unfähig zu sagen, wie er fünfhundert Jahre später sagen würde: ‚ach, die Sprache ist allmächtig, denn sie verpflanzt Gefühle, entfacht Sehnen, erweckt Stimmungen, peitscht Leidenschaften auf und besänftigt sie — wundersam-geheimnisvolles Werkzeug meiner Kunst!' All dies ahnt Dante, doch bleibt er gleich beim ersten Worte stecken — »humana corda versare potest« — und schwenkt zum Lob der Rhetorik ab. Sie wendet die Herzen um, die Sprache, lenkt den — Willen.

Noch immer ist das Lenken des Willens das höchste Lob der menschlichen Rede, — es ist das ein antiker Gedanke, den Augustin[1] und Cassiodor[2] zum Mittelalter hinübergeleitet haben — auch der Dichter liegt noch immer in den Fesseln thomistischer Formeln: nolentem — volentem et volentem — nolentem facere! Das ist die bewunderungswerte Macht der Sprache für den Philosophen, der rhetorisch und juristisch denkt: mit der Kraft meiner Rede beuge ich deinen Willen, mein Wille wird — der Deine sein!

Aber: auch Dein Herz ergreife ich und wend' es um, *cor humanum verso!* Möglich — wer vermag es zu sagen? — daß »Herz« und »Wille« für Dante noch verwandte Begriffe bedeuten. Trotzdem erglänzen in der Tiefe dieses Satzes völlig neue Schätze. Denn was das Menschenherz umzuwenden vermag, das ist nicht einfach die Rede oder Sprache, sondern eine Sprache: das glorreich hervorstürmende *vulgare*, die Muttersprache. »Vulgare de quo loquimur sublimatum est magistratu et potestate...«, wie es unmittelbar vorher heißt. Die Muttersprache — in diesem Falle die sich literarisch verfeinernde italienische Sprache — wird das große Musikinstrument des göttlichen Dichters. Damit wird er nun das Herz einer ganzen Welt umwenden.

Der prächtige Satz, den wir hier aus seinem kleinen sprachpolitischen Essay herausgelöst haben, versinnbildlicht trefflich Dantes historische Stellung: er nährt sich vom Gedankenschatz der antiken Vergangenheit, ist formuliert in der Sprache der mittelalterlichen Scholastik, aber seine Perspektive öffnet sich der Neuzeit zu, — die Macht und Kraft dichterischer Rede fühlt und schildert Dante im Geist der Modernen.

'ROMANUM IMPERIUM DE FONTE NASCITUR PIETATIS'

VON JOSEPH BALOGH

1. De mon. II, 5 schreibt Dante:

Quod autem Romanus populus bonum praefatum (sc. finem iuris intenderit subiciendo sibi orbem terrarum, gesta sua declarant. In quibus, omni cupiditate submota, quae rei publicae semper adversa est, et universali pace cum libertate dilecta, populus ille sanctus, pius et gloriosus propria commoda neglexisse videtur, ut publica pro salute humani generis procuraret. Unde

[1] De civ. dei xxi, 24.
[2] Varia, Praef. Momms. 5.

Digitized by Google

recte dictum illud scriptum est: romanum imperium de fonte nascitur pietatis.

Der Ursprung dieses merkwürdigen Satzes ist völlig ungeklärt. Es steht außer Frage, daß er antiker Herkunft ist. Alles, was man bisher von der Sentenz wußte, war, daß Dante sie noch einmal, im fünften Brief, anwendet, und daß sie in einer, vermutlich sehr frühen Anekdote der Legenda Aurea ebenfalls vorkommt. Wir sind jetzt in der Lage, neben diese beiden Belege einen dritten zu stellen: auch bei einem französischen Historiker des XI. Jahrhunderts taucht sie auf. Was läßt sich aus diesen spärlichen Anwendungen eines vermutlich recht bekannten Satzes lernen?

2. Von Heinrich VII., dem herannahenden »großen Herrscher«, verkündet Dante Ep. V. 3, 31:

»Sed an non miserebitur cuiquam? Immo ignoscet omnibus misericordiam implorantibus, quum sit Caesar, et maiestas eius de fonte defluat pietatis. Huius iudicium omnem severitatem abhorret etc.

3. Mit vollem Recht hat F. E. Brightman darauf hingewiesen, daß dem Kap. XII der Legenda aurea: »De sancto Silvestro«[1], wo unser Satz ebenfalls vorkommt, die viel breiteren Actus Beati Silvestri[2] zugrunde liegen, und diese wiederum höchstwahrscheinlich zurückzuführen sind auf legendarische Anekdoten aus dem Leben Silvesters: der pseudo-gelasianische Index de libris recipiendis[3] weiß schon von diesen »actus b. Silvestri apostolicae sedis praesulis« zu berichten. Somit ist es kaum zu bezweifeln, daß die von Brightman aus einem Oxforder Passionale-MS angeführte Konstantin-Anekdote in großen Zügen ein Werk des IV.—V. Jahrhunderts ist.

Es handelt sich um die bekannte Erzählung von der Krankheit des Kaisers Konstantin, die nur durch ein Bad in Kinderblut geheilt werden kann. Dreitausend Knaben sollen hingeschlachtet werden. Doch die Klagen und Bitten der Mütter rühren das Herz des Kaisers; er begnadigt die Kinder, denn

vicit crudelitatem pontificum pietas romani imperii, et prorumpens in lacrimas . . . dixit: Audite me . . . ., Romani imperii dignitas de fonte nascitur pietatis. — Melius est enim pro salute innocentium mori, quam per interitum eorum vitam recuperare crudelem . . . Vincat nos pietas in isto congressu. Vere enim omnium adversantium poterimus esse victores, si a sola pietate vincamur; omnium enim rerum se esse dominum comprobat qui verum se servum ostenderit esse pietatis . . . . dixit: iussit Romana pietas filios suis matribus reddi . . .[4].

4. Schließlich der neue Beleg, der aller Wahrscheinlichkeit nach auf die eben zitierte Konstantin-Anekdote zurückzuführen ist. Suger (geb. 1081) berichtet von Ludwig VII., er habe die Stadt Poitiers für einen Aufstand ursprünglich

[1] Jacobo a Voragine, Legenda Aurea, rec. Th. Graesse, Bresl. 1890, p. 71.
[2] Gedr. 1910 in Paris, in einer Ausgabe der Benediktiner von Solesmes.
[3] Um 500 (?) oder spätere Fälschung.
[4] Dantes Epistolae, by Paget Toynbee, Oxford Press, 1920, p. 50—51. Vgl. Mod. Lang. Rev. xiv. 326—7. — Der oben angef. Text stammt aus der Hs. Bodleiana, Canon. Misc. 230, fol. 32 vo. —

Digitized by Google

mit der Verschleppung einer Schar von Kindern züchtigen wollen, schließlich aber Gnade walten lassen:

> Qui, ut erat immense nobilitatis et mansuetudinis iuvenis, docibilis etiam quod imperialis maiestatis potentia de fonte nascitur pietatis ... totum consilio et arbitrio nostro quicquid inde fieri approbarem remisit ...[1]

Constantin Sauter übersetzt: »Das römische Kaisertum hat seine Quelle in der Frömmigkeit«. Das ist unrichtig. Zu Dantes Zeiten hat das lat. Wort einen Teil seines recht komplexen Gehaltes freilich schon eingebüßt, doch war man immerhin noch fähig, es halbwegs richtig zu interpretieren. Nach antikröm. Gebrauch ist die pietas: die verständnisvolle und nachsichtige Zuneigung des Gottes, des Herrschers, des Vaters zum Menschen, zum Untertan, zum Kinde; und umgekehrt: die hingebungsvolle Treue und Liebe des Menschen, des Untertans, des Kindes. In der ersten Bedeutung müssen wir die göttliche, bzw. königliche pietas zwischen zwei andere Tugenden eingliedern, zwischen die clementia und die iustitia. Pius ist der Herrscher, der dem frevelnden Untertan verzeiht, der dem besiegten Feind gegenüber Milde walten läßt. Die Praxis römischer Realpolitik — unterstützt von der Theorie der jüngeren Stoa — hat diese pietas zur Staatsräson erhoben:

> tu regere imperio populos Romane memento —
> haec tibi erunt artes — pacique imponere morem,
> parcere subiectis et debellare superbos.
>
> Verg. Aen. VI, 855

Heinrich VII. wird seinen Feinden »misericordiam implorantibus ignoscere«, Konstantin begegnet den jammernden Müttern, ihre Tränen rühren ihn selbst zu Tränen: »nunc ab effusione innoxii sanguinis sententiam crudelitatis excludam«. Auch Ludwig VII. schrickt vor der harten Bestrafung der Stadt Poitiers zurück: die »crudelitas«, meint er, wäre eine »regie majestatis offensa«. Kurz: Überall nähert sich die pietas der christlichen misericordia, und trotzdem ist sie ihr keineswegs gleichbedeutend.[2] In anderem Zusammenhang hat das Problem auch Dante beschäftigt, und er versuchte, für die it. pietà wenigstens, die Sache zu klären:

> »Non è pietà quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell' altrui male; anzi è questo un suo speziale effetto, che si chiama misericordia, ed è passione. Ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia, e altre caritative passioni«. (Conv. II, 11, 29–33.[3])

In jenem geheimnisvollen und nicht selten mißverstandenen Satze der Monarchie hat sich vermutlich ein Stück Sentenzweisheit antiker politischer Theo-

[1] Vie de Louis le Gros par Suger. Publ. par A. Molinier, Paris, Picard (Coll. de Textes) 1887, p. 153.

[2] Vgl. frz. piété und pitié.

[3] Es wären zu vergleichen die Ausführungen des Thomas v. Aquino in der Summa, s. v. clementia, misericordia u. pietas. — Zum stoischen Gegensatz der misericordia u. clementia: Sen. de clem. II, 5 und Aug. De civ. dei, IX, 5. — Die clementia des idealen Herrschers gedenke ich demnächst in einem besonderen Artikel zu behandeln.

Digitized by Google

rie in ihrer ursprünglichen Formulierung erhalten. In der antiken Sentenz lebt die antike Idee der humanitas: die allmächtige Staatsgewalt wurzelt in der zartesten aller menschlichen Gefühle: in der ‚milden, liebevollen Nachsicht des Stärkeren, der sich bezähmt'. Das ist die pietas Romani imperii.

MISZELLEN ZUR COMMEDIA

VON ALFRED BASSERMANN

INF. 4, 136 *DEMOCRITO CHE 'L MONDO A CASO PONE.*

Diese Formulierung findet sich bei Albertus Mg., Phys. II II, 11 vorgebildet: *Et similiter dixit Democritus, quia in infinito vacuo respersi atomi casu occurrunt sibi aliquando et generant mundum, et aliquando ita disperguntur per casum, quod mundus vel in toto dissolvitur, vel ex majori parte.*

INF. 5, 40–48. STARE UND KRANICHE.

Die beiden Bilder, der in dichten Schwärmen unstät schweifenden Stare und der in langen Reihen mit Rufen dahinziehenden Kraniche, sind treu beobachtet, finden sich aber auch vielfach in alten Schriftstellern genau beschrieben.

Plinius, N. H. X § 73: *Sturnorum generi proprium catervatim volare et quodam pilae orbe circumagi omnibus in medium agmen tendentibus.*

Albertus Mg., De animal. XXIII No. 105: *Sturnus . . . gregatim volat et compressae quasi ad aciei centrum . . . . contendentes.*

Plinius, l. c. § 58: *(Grues) Immensus est tractus quo veniunt . . . . . ducem quem sequantur eligunt, in extremo agmine per vices qui adclament dispositos habent et qui gregem voce contineant.*

Cicero, De nat. deor. II cp. 49: *Grues cum loca calidiora petentes maria transmittant, trianguli efficere formam; eius autem summo angulo aër ab iis adversus pellitur, deinde sensim ab utroque latere, tamquam remis, ita pinnis cursus avium levatur. Basis autem trianguli, quem efficiunt grues, ea tamquam a puppi ventis adiuvatur, eaeque in tergo praevolantium colla et capita reponunt; quod quia ipse dux facere non potest, quia non habet, ubi nitatur, revolat, ut ipse quoque quiescat; in eius locum succedit ex iis, quae adquierunt, eaqua vicissitudo in omni cursu conservatur.*

Lucan, Phars. V, 711 (auch für Prg. 24, 64 von Wichtigkeit):

Strymona sic gelidum, bruma pellente, relinquunt
Poturae te, Nile, grues, primoque volatu
Effingunt varias, casu monstrante, figuras.
Mox ubi percussit densas Notus altior alas:
Confusos temere immixtae glomerantur in orbes
Et turbata perit dispersis litera pennis.[1]

---

[1] Zu dem letzten Vers vgl. Martial, Epigrammat. XIII No. 75: *Grues:*
Turbabis versus nec litera tota volabit
Unam perdideris si Palamedis avem.
Palamedes, der sagenhafte Erfinder der Schriftzeichen, soll nach der Flugordnung der Kraniche das Δ geformt haben, vgl. Hygin, ed. M. Schmidt, Jena 1872 p. 153[1].

Digitized by Google

Isidorus Hispal., Etymol. XII cp. 7: *Grues vero nomen de propria voce sumpserunt, tali enim sono susurrant. Haec autem dum properant, unam sequuntur ordine literato. De quibus Lucanus etc. Excelsa autem petunt, quo facilius videant, quas petant terras. Castigat autem voce quae cogit agmen.*

Aus Isidorus hat offenbar Albertus Mg. l. c. No. 53 geschöpft: *Et haec avis ordine volat literato, et alte volat, ut quo eundum est eminus adspiciat: et ideo exaltantur diu clamando et gyrando circumvolant donec certum sit quo ire petant.*

Dazu l. c. VIII. II cp. 4: *Et si obviam habent nebulas vel nubes obscuras et pluvias impedientes ne se invicem possint adspicere [d'ogni luce muto,* V. 28; *l'aere perso,* V. 89*], vociferant et percutiunt aerem alis fortiter, ut ex auditu una se dirigat ad alteram.*

Aus den leisen Verschiedenheiten dieser alten Berichte scheinen Dantes Vorstellungen gebildet. Es ist eine ansprechende Deutung, daß mit den beiden scharfgeschiedenen Bildern der Stare und der Kraniche die beiden Gegensätze, der niederen launischen Begierde und der mächtig und stetig dahinziehenden Leidenschaft gekennzeichnet werden sollen, cf. Blanc, Versuch I, p. 57.

INF. 14, 94ff. DER GREIS VON CRETA.

Die Deutung dieser Gestalt steht im allgemeinen fest, vgl. Blanc, Versuch I, p. 123ff., Casini-Barbi Comm., Passerini Comm. Sie geht zunächst auf Nebucadnezars Traum zurück (Daniel II, 31ff.), meint aber nicht wie dieser die vier aufeinander folgenden Königreiche, sondern das Menschengeschlecht in seiner Entwicklung durch die vier Zeitalter, die mit dem Gang der Geschichte von Ägypten (Damiette) nach Rom fortschreitend gedacht wird. Für die Einzelheiten der Schilderung, Creta, Ida, Rhea usw., wird mit Recht auf Aeneis III, 104ff. hingewiesen, wo aber die Gestalt des Greises nicht erwähnt ist. Für diese Gestalt lassen sich aber noch andere Vorlagen nachweisen. Bei Claudian, De laudib. Stilichonis II besucht der Sonnengott den *Αἰὼν ἄπειρος (immensum aevum)*, der als Urgreis in einer Höhle wohnt, in der auch die nach ihren Metallen geordneten Zeitalter verborgen sind:

424. *Est ignota procul, nostraeque impervia menti*
Vix adeunda Deis, annorum squalida mater,
Immensi spelunca aevi, quae tempora vasto[1]
Suppeditat revocatque sinu.
433. *Mansura verendus*
Scribit jura senex, numeros qui dividit astris,
Et cursus stabilesque moras, quibus omnia vivunt
Ac pereunt fixis cum legibus.
441. *Illius ut Phoebus ad limen constitit antri,*
Occurrit Natura potens, seniorque superbis
Canitiem inclinat radiis. Tunc sponte reclusos
Laxavit postes adamas. Penetrale profundum
Panditur, et sedes aevique arcana patescunt.

[1] Man ist versucht, in dem an dem Verschluß exponierten *vasto* den Keim des bei Dante an der entsprechenden Stelle auftretenden *guasto* wiederzuerkennen.

Digitized by Google

Hic habitant vario faciem distincta metallo
Secula certa locis: illic glomerantur aena.
Hic ferrata rigent, illic argentea candent.
Eximia regione domus, contingere terris
Difficiles, stabant rutili, grex aureus, anni.

Αἰών (aevum) vertritt den Chronos der Orphiker, der seinerseits mit Kronos verschmilzt und dem Saturn gleichgestellt wird, vgl. Roscher, Myth. Lex. II[a] Sp. 1496 f. Macrobius, Sat. I cp. 22 spricht diesen zugleich als Sonnengott an: *Saturnus ipse, qui auctor est temporum, et ideo a Graecis immutata littera κρόνος quasi χρόνος vocatur, quid aliud nisi Sol intelligendus est?*

Die Höhle ist jedenfalls die kosmische Chronos-Höhle des Mithras-Dienstes und der Orphiker (vgl. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt, S. 616 f.), »aus der die Sonne emportaucht und in die sie allabendlich zurückkehrt«. Und eine solche Höhle des (Arkisios-)Kronos ist für das Ida-Gebirge auf Kreta bezeugt, vgl. Roscher, l. c. Sp. 1531 ff.

Weiterhin ist dann noch die antike Gestalt des Talos heranzuziehen, des ehernen Wächters der Insel Kreta (vgl. Roscher, l. c. V, Sp. 22 ff.), von dem die Argonautensage erzählt (Apollonius Rh. 4, 1645 ff.; Apollod. I, 9, 26). Auch er scheint als Sonnengott angesprochen werden zu müssen. Er hat, gleich Orion, Achill und Siegfried, eine einzige verwundbare Stelle, einen am Knöchel endenden durch einen Nagel, oder ein dünnes Häutchen verschlossenen Blutkanal, durch dessen Öffnung er verblutet (vgl. die interessante Darstellung bei Carstens, Werke, Leipzig 1884, III, Taf. 23). Die Parallele mit dem tönernen Fuß des *Veglio* ist unverkennbar.

Auch der ebengenannte Orion gewinnt für uns Bedeutung. Der ungeheure Jäger erliegt, nach einer kosmischen Sage, auf der Insel Creta dem Biß des gottgesandten Scorpion (vgl. Roscher, l. c. III[a] Sp. 1044). Und dazu fügt sich die Notiz bei Plinius, N. H. VII. 73: *In Creta terrae motu rupto monte inventum est corpus stans XLVI cubitorum, quod alii Orionis, alii Oti esse arbitrabantur.*

Alle drei, der Aion des Claudian und die verwundbaren Riesen Talos und Orion sind offenbar als wesentliche Elemente in das Dantesche Gebilde des Greises von Creta eingegangen, ja können als die eigentliche Grundlage dieser geheimnisvollen Gestalt betrachtet werden.

INf. 22, 139. *MA L'ALTRO FU BENE SPARVIER GRIFAGNO.*

Eine Stelle bei Albertus Mg. gibt dem Ausdruck eine ganz besondere, bisher nicht beachtete Bedeutung. Albertus schreibt, De animal. XXIII No. 83 *De Niso: Nisus avis est quae et sperverius vocatur . . . . . Haec avis sola praedatur sociis dedignans: et expertus sum, quod si duo sunt, ave dimissa, unus invadit alium.* Das tertium comparationis liegt also in der neidischen Streitsucht dieser Raubvögel. Die gleiche Beobachtung erzählt Brehm, Tierleben, 1892, VI. p. 309 vom Schlangenbussard: »Besonders auffallend war es mir, zu erfahren, daß er alle anderen seiner Art mit schelen Augen betrachtet und, futterneidisch, über sie herfällt, wenn sie glücklicher waren. Sowie sich einer hinabsenkt, um eine Beute aufzunehmen, eilt ein zweiter auf ihn los, packt ihn mit Wut an, und nun beginnt eine Balgerei, die so heftig wird, daß sich beide Gegner zuweilen ineinander verkrallen, gegenseitig am Fliegen hindern und zu Boden fallen.«

Digitized by Google

INF. 26, 90—142. DIE LETZTE FAHRT DES ULYSSES.

Der Bericht des Danteschen Ulysses über seine letzten Lebensschicksale hat keinen Anhalt in der Odyssee, deren Kenntnis Dante ja auch verschlossen war, und ebensowenig in einer anderen uns bekannten antiken Quelle, obwohl von Fahrten des Odysseus außerhalb den Säulen des Herkules mehrfach berichtet wird (vgl. Roscher l. c. III[a] Sp. 637f.). Gleichwohl ist nicht anzunehmen, daß Dante die Todesfahrt des Odysseus frei erfunden habe. Auf die Parallele mit Sindbads Fahrt nach dem Magnetberg ist schon mehrfach hingewiesen worden. Und wenn man bedenkt, daß auch die Polyphem-Sage uns in Sindbads Reisen begegnet, so ist die Annahme kaum abzuweisen, daß auch der Schiffbruch in fernstem Meere an dem steil aufragenden Berg irgend einmal in die Odysseus-Sage verwoben war und sich so Dante als Motiv geboten hat.

Dazu kommt, daß Odysseus ausgesprochen zu den Sonnenhelden gehört (vgl. Roscher, l. c. Sp. 653f.) und daß für diese die große Fahrt nach dem Westmeer eines der hauptsächlichsten Merkmale ist (vgl. Jensen, Gilgamesch—Epos, Straßburg 1906 I. S. 33 Anm. 3; Roscher, l. c. II[a] Sp. 795). Die Fahrt Izdubars durch »die Wasser des Todes« zum Lande der Seligen hat, trotz der Verschiedenheit, daß Izdubar glücklich landet, während Odysseus scheitert, doch eine auffallende Ähnlichkeit der Situationen, mit dieser letzten Fahrt des Odysseus bei Dante.

Hier möchte ich auf eine merkwürdige nordische Fassung der Westfahrt hinweisen, die uns von Saxo Grammaticus in seiner Historia Danica, Lib. VIII, überliefert ist und in Motiven und Wendungen überraschend an Dantes Darstellung anklingt. Gorm, der Sohn des Dänenkönigs Harald, hat seinen Sinn auf Seefahrt gerichtet: *Hic enim novum audaciae genus complexus, hereditarium fortitudinis spiritum scrutandae rerum naturae vestigiis quam armis colere maluit: utque alios regum ardor bellicus, ita ipsum cognoscendorum mirabilium, quaecunque vel experimento deprehensa, vel rumore vulgata fuerant, praecordialis stimulabat aviditas* (vgl. Inf. 26, 97 .... *l'ardore,*

ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
E de li vizi umani e del valore).

Cumque esset externa atque inusitata visendi cupidus, experiendam prae caeteris duxit Geruthi cuiusdam sedium acceptam a Thylensibus famam. (Es ist Geirrödsgardh, das Reich des winterlichen Todesgottes Geirröd, zu dem auch Thor schon einmal gefahren, vgl. Zinzow, Die Hamletsage, Halle 1877 S. 200ff.) *Incredibilia enim ab eis super opum inibi congestarum magnitudine iactabantur, sed iter omni refertum periculo ac pene mortalibus invium ferebatur. Ambitorem namque terrarum oceanum navigandum, Solem postponendum ac sydera, sub Chao peregrinandum*
(vgl. Inf. 26, 116: *Non vogliate negar l'esperienza,*
Diretro al sol, del mondo sanza gente.),

ac demum in loca, lucis expertia iugibusque tenebris obnoxia, transeundum, expertorum assertione constabat.

Mit drei Schiffen und dreihundert Genossen macht er sich auf die Fahrt: Vom Sturm erfaßt und umhergetrieben, hören sie von ferne eine Brandung: *Igitur intellecta telluris vicinia, agilitatis eximiae juvenis, speculandae rei gratia, cacumen*

Digitized by Google

mali conscendere jussus (gerade wie in 1001 Nacht!), *praerupti situs insulam in conspectu esse denuntiat. Laeti omnes regionem, quae ab eo significabatur, avidis insequuntur luminibus,*

(vgl. Inf. 26, 133: *Quando n'apparve una montagna bruna*
Per la distanza, e parvemi alta tanto
Quanto veduta non avea alcuna.
Noi ci allegrammo.)

Von hier scheiden sich die beiden Berichte. Denn bei Saxo folgt die Episode von der frevelhaften Schlachtung der heiligen Rinder, gleichfalls ein Motiv der Odysseus-Sage. Im ganzen scheint mir der Vergleich zu ergeben, daß Dantes Erzählung von Odysseus mit dieser nordischen Fassung vom selben Wurzelstock herkommt.

Zu der Wendung *Solem postponendum ac sydera, sub Chao peregrinandum* ist noch zu bemerken, daß dadurch das *diretro al sol* eine besondere Beleuchtung erfährt. Die nach moderner Auffassung korrektere Deutung versteht darunter: Der Sonne folgend, von Ost nach West. Daneben gibt es aber noch die andere Deutung: *oltre a dove il sol cade* (Scartazzini) oder Codice Cassinese: *efficiamur experti mundi qui est ultra occidentem.* Diese naive, der Geopraphie der Alten entsprechende Vorstellung entbehrt nicht der Großartigkeit und wird nun durch die Parallele, die Saxo bietet, überraschend gestützt. Übrigens fand sich der gleiche Überschwang auch bei Virgil vorgebildet, Aen. VI, 795, wo es von den fernsten Eroberungen des Augustus heißt:

Jacet extra sidera tellus,
Extra anni solisque vias.

Und wenn diese kindliche Vorstellung auch der astronomischen Exaktheit des völlig ausgereiften Dante widerstreben sollte, so wäre dies nicht das einzige Symptom, die Ulysses-Episode den frühesten Conceptionen zu Dantes Jenseits-gedicht zuzuzählen, zu denen es die von jedem Leser empfundene eigentümliche Kraft und Geschlossenheit und ungewöhnliche Leuchtkraft ebenso qualifiziert wie die gleichermaßen aus dem Gesamt-Rahmen der Commedia hevortretenden Episoden Francescas und Ugolinos.

Trotz seiner Anlehnung an alte Sagen konnte aber in konkreten Einzelheiten der wirklichkeitsfrohe Dichter deshalb doch seine eigenen Wege gehen. So mag er für die präzisen astronomischen Angaben von V. 127ff. aus Marco Polo geschöpft haben, der über die Sichtbarkeit der Sterne auf der südlichen Halbkugel fleißig Beobachtungen notiert (vgl. Marco Polo, ed. Pauthier, Paris 1865 II p. 568 und 572), ebenso wie des gleichen Reisenden, trotz aller scheinbaren Abenteuerlichkeit, so gewissenhafte und überzeugende Berichte von seinen kühnen Fahrten bis in die Nähe unserer Antipoden dem machtvoll synthetischen Geist Dantes die geniale Anschauung vermittelt haben mögen, die ihn in Stand setzten, den Gedanken einer Weltumsegelung auf westlicher Fahrt dem Entdecker Amerikas vorauszudenken.

PRG. 1, 115. *L'ALBA VINCEVA L'ORA MATTUTINA*
CHE FUGGÌA INNANZI, SI CHE DI LONTANO
CONNOBBI IL TREMOLAR DE LA MARINA

Digitized by Google

Diese Stelle hat ein genaues Vorbild bei Claudian, De raptu Proserpinae II, 1:

Impulit Ionios praemisso lumine fluctus
Nondum pura dies: tremulis vibravit in undis
Ardor, et errantes ludunt per caerula flammae.

Die Ähnlichkeit ist so auffallend, daß sie kaum zufällig sein dürfte.

PRG. 14, 43. *TRA BRUTTI PORCI, PIÙ DEGNI DI GALLE.*

Es wird meist stillschweigend hingenommen, daß *galle* ein ungewöhnlicher Ausdruck für *ghiande* ist. Ich finde es nur bei Blanc, Vocabulario, hervorgehoben. Diese Vertauschung könnte vielleicht aus Albertus Mg., De veget. et plant. VI. 1. cp. 31 herrühren, wo bei der Eiche ausführlich von der *glans*, auch als *boni nutrimenti praecipue porcis* die Rede ist und ziemlich unvermittelt zwischen hinein die *galla* erwähnt wird: *nascentia quaedam rotunda sicut sphaera quae galla vocatur*, und weiterhin: *Tam glans quam castanea confert contra venena. Galla autem est frigida et humida.* Es könnte sein, daß diese Stelle für Dante die Veranlassung war, das Wort *galle* für *ghiande* zu setzen, vielleicht ausschließlich dem Reim zu lieb, wie Ottimo Commento zu Inf. 10, 85 berichtet, daß Dante die Wörter im Reim manchmal in einem anderen als dem üblichen Sinn gebraucht habe.

PAR. 33, 94. *UN PUNTO SOLO M'È MAGGIOR LETARGO.*

Die Ansicht über die Bedeutung von *letargo* ist geteilt zwischen »Vergessen«, *dimenticanza* (Barbi/Casini, Pistelli Bull. della S. D. 12, 330) und »Entrücktheit des Staunens«, *affisamento .... di maraviglia* (Scartazzini). Die Auffassung Scartazzinis wird bestätigt durch eine Stelle bei Alanus de Insulis, Anticlaudianus (Migne, Patrol. lat. 210), wo die Prudentia auf ihrer Fahrt durch das Jenseits bei ihrer Ankunft im Empyreum, wie es im Summarium heißt, p. 483, *nimio fulgore percussa in lethargum delabitur.* Des Näheren ergibt sich die Bedeutung aus folgenden zwei Stellen:

Lib. VI. cp. 1 *(Prudentia splendorem coeli Empyrei ferre non valet. Theologia illam confortat. Theologia implorat auxilium Fidei. Theologia articulos fidei docet.)*

Post virgo soliumque dei sedesque supernas
Ingrediens voluit nova praelibare videndo:
Offendit splendor oculos, mentemque stupore
Percussit rerum novitas, defecit in illis
Visus, et interior mens caligavit ad illas.
Sic sopor invasit vigilem, sic somnus adulter
Oppressit Phronesis animum, somnoque soporans
Extasis ipsa suo mentem servire coegit.

und cp. 2 *(Fides, hortatu Theologiae, accedit Prudentiam, eamque ab extasi liberat. Extasis describitur etc.)*

Haec mulier motu proprio precibusque sororis
Tacta, movet gressus illuc, ubi laesa sapore (sopore?)
Lethargi languet Phronesis, mortisque figuram
Exemplans moritur vivens, et mortua vivit.

Digitized by Google

(Die Fides untersucht mitleidig den Zustand der Prudentia:)

Cuncta, locum, tempus, causas, syntomata morbi
Caute disquirens, cujus, vestigia tandem
Invenit, et Phronesim lethargi somnia passam
Noscit, ut exterius languoris signa fatentur.

Lethargus wird hier also, in seiner ursprünglichen medizinischen Bedeutung (in den dem Galen zugeschriebenen Definitionen heißt es: *Lethargus est delatio in somnum non facile excitabilis*, Cl. Galeni opera, Lugduni 1550 I. p, 148), dem *sopor, stupor*, der Schlafsucht, Benommenheit gleichgesetzt, und es scheint mir kein Zweifel, daß Dante durch diese Stelle des Anticlaudian, wo das Wort *lethargus* in einer völlig gleichartigen Situation mit Nachdruck gebraucht ist, zu diesem Wort geleitet wurde und es also auch im gleichen Sinn gemeint haben wird. Überdies spricht diese Parallele deutlich dafür, daß Torraca und ihm folgend Vossler, G. K. II p. 546 sich irren, wenn sie Dantes Vertrautheit mit Alanus de Insulis leugnen. Er hat ihn offenbar gekannt, wie schon V. Cian, Sulle orme del Veltro, Messina 1897 p. 116 zugibt und wie sich nicht nur aus dieser einen Parallele erweisen läßt. Er hat nur eben dessen nüchterne Allegorien, über deren trostlose Dürre kein Wort zu verlieren ist, mit seinem warmen Blute belebt, daß sie kaum wieder zu erkennen sind. Ein höchst merkwürdiges Exempel für die Art seines Schaffens und für die Macht seines Geistes.

DAS RÄTSEL DER GORGO

VON ALFRED BASSERMANN

Zu der vielgeplagten Stelle von der *Dottrina che s'asconde Sotto il velame degli versi strani* (Inf. 9, 62 f.) bietet wiederum Albertus Mg. eine überraschend einfache Lösung. Dabei ist aber daran festzuhalten, daß die Aufforderung an den Leser zum Nachdenken nicht auf die nachfolgenden Verse hinweist, sondern die vorhergehende Darstellung abschließt. Ganz in gleicher Weise wie Purg. 8, 19 und 9, 70, wo ebenfalls die Apostrophe an den Leser die vorhergehende Situation abschließt, worauf sich der Dichter dann mit Entschiedenheit zu etwas Neuem wendet. Die entgegengesetzte Ansicht Scartazzini/Vandellis entbehrt der Begründung. Der Dichter fordert nur des Lesers Aufmerksamkeit für den Vorgang, daß die Furien Gorgo Medusa heranrufen, um Dante durch ihren Anblick zu versteinern und daß Virgil seinen Schützling daraufhin mahnt, seine Augen von diesem unheilvollen Anblick abzukehren, und selbst noch darauf bedacht ist, Dante abzuwenden und ihm die Augen zu bedecken. Und eben zu dieser Situation liefert ganz ungezwungen Albertus Mg. die von Dante geforderte Deutung, *Ethicor.* II II cp. 11. Er spricht dort von den Schwierigkeiten, den Mittelweg der Tugend zwischen zwei entgegengesetzten Leidenschaften einzuhalten, und führt dabei aus:

Oportet igitur nos ipsos attrahere in contrarium ejus, ad quod sumus inclinati.

Digitized by Google

Multum enim abducentes nos in contrarium, a peccando recedimus et ad medium veniemus.

Und weiterhin ebenda:

Inter omnia autem maxime hoc observandum est circa delectabile et delectationem, quae sunt innata nobis et concorporata . . . . . Quod igitur plebis senes patiebantur ad Helenam [Es ist, etwas umgemodelt, die der Teichoskopie vorangehende Szene gemeint, Ilias III, 155], *hoc oportet etiam nos pati ad delectationem, nobis innatam . . . Sic enim abjicientes delectationem minus peccabimus . . . Helena enim pulchritudine sua et Thesea et Menelaum et Paridem stultos allexit: quam sapientes plebis non nisi averso vultu terga vertentes evaserunt. Et vox eorum fuit, Helenam esse fugiendam, ne considerata pulchritudine ejus et judicata alliceret et ligaret. Et sic oportet averti a delectatione innata et nec quidem cogitare vel judicare aliquid de delectationibus, sed in omnibus fugere: quia mox concepta delectatio illicit et ligat. . . . . Et ideo medicinam non habet nisi per fugam, qua cogitatus et verba et opera retrahantur ab ipso [scl. delectabili]. Cujus signum est, quod in fabulis dicit Ovidius [Metamorph. IV, 770ff.], quod Perseus caput Gorgonis aversa facie abscidit, eo quod Gorgon pulchritudine sua ligavit et immobiles fecit transeuntes: et idcirco Perseus, si faciem ad Gorgonem convertisset, caput praescindere non potuisset. Sic igitur habere nos debemus ad concupiscentiae delectationes.*

Es ist unzweifelhaft, daß diese nachdrücklich ausgeführte Parallele von der versteinernden Schönheit der Gorgo und der Verlockung der Begierde, sowie von der Abkehr als Schutzmittel gegen beide für Dante die direkte Anregung für seine *versi strani* gegeben hat und daß demnach die *concupiscentiae delectationes*, die zur Sünde verlocken, es sind, die in Dantes Gorgo Medusa verkörpert werden. Virgil, als Vertreter der weltlichen Weisheit und Autorität, hat den Angefochtenen zu unterstützen in dieser Abkehr von der Versuchung zur Sünde, nicht nur der Sünde der Ketzerei, die ihn zunächst innerhalb des Tores erwartet, sondern der Gesamtheit der Sünden, die von den Mauern der Stadt umschlossen sind und die immer wieder in der Verlockung der Begierde ihre Hauptanreizung haben. Wir haben somit auch hier wieder ein eklatantes Beispiel zu buchen, wie starke Anregungen Dante aus Albertus Mg. empfangen hat. Die Vermutung, daß Medusa *l'allettamento ai beni terreni, ai mondani diletti* bedeute, ist schon von Poletto und vorher ähnlich von Fraticelli, Costa, Lombardi u. a. ausgesprochen worden. Aber die bestimmte Bestätigung dafür und die Entscheidung des langen Streites wird erst durch Albertus Magnus erbracht.

DE VULGARI ELOQUENTIA I 6

VON FRANZ DORNSEIFF

Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus aequor, quamquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus, ut quia dileximus exilium patiamur iniuste, ratione magis quam sensu spatulas nostri iudicii podiamus. Et

Digitized by Google

quamvis ad voluptatem nostram sive nostrae sensualitatis quietem in terris amoenior locus quam Florentia non existat, revolventes et poetarum et aliorum scriptorum volumina, quibus mundus universaliter et membratim describitur, ratiocinantesque in nobis situationes varias mundi locorum et eorum habitudinem ad utrumque polum et circulum aequatorem, multas esse perpendimus firmiterque censemus et magis nobiles et magis delitiosas et regiones et urbes quam Tusciam et Florentiam, unde sum oriundus et civis, et plerasque nationes et gentes delectabiliori atque utiliori sermone uti quam Latinos.

»Wir aber, denen die Welt Heimat ist wie den Fischen das Meer, wiewohl wir vom Arno tranken vor dem Zahnen und Florenz so sehr lieben, daß wir, weil wir es liebten, ungerecht Verbannung erdulden, stützen die Schultern unsres Urteils mehr auf die Vernunft als auf das Gefühl. Und obwohl für unser Vergnügen oder die Ruhe unsrer Sinne auf Erden ein anmutigerer Ort als Florenz sich nicht findet, haben wir Bände von Dichtern und anderen Schriftstellern durchgelesen, in denen die Welt im allgemeinen und im einzelnen beschrieben wird, und haben in uns die mannigfachen Lagen der Orte auf der Welt und ihr Verhältnis zu beiden Polen und zum Äquator erwogen und haben bedacht und sind fest überzeugt, daß es viele edlere und köstlichere Gegenden und Städte gibt als Toskana und Florenz, woher ich stamme und Bürger bin; und daß viele Völker und Stämme eine erfreulichere und tauglichere Sprache benutzen als die Italiener.«

Wie schön, daß hier der größte italienische Dichter, den seine Nation ihren nationalen Dichter nennt, mit der ruhigen Geistesfreiheit des Denkers ein weltbürgerliches Credo ablegt. Ermöglicht hat ihm dies aber nicht bloß das noch nicht nationalistische mittelalterlich-kirchliche Denken, sondern auch antike Tradition. Mit dem Bild von den Fischen im Meer schließt sich Dante an eine Stelle in Ovids Fasti an (I 493), wo Carmenta ihren von Arkadien nach Italien ausgewanderten Sohn Euander in längerer Trostrede über seine Verbannung aus der Heimat zu trösten sucht:

omne solum forti patria est, ut piscibus aequor,
ut volucri, vacuo quidquid in orbe patet.

Diese Trostrede ist ein ganz nach dem Schema ähnlicher uns erhaltener griechischer Trostschriften für Verbannte gestaltetes Stück, und die einzelnen Trostgründe stammen aus griechischer Literatur. Ovids Vergleich mit den Vögeln in der Luft stammt aus der attischen Tragödie, die ihrerseits wiederum einen Ausspruch des großen Naturforschers und Denkers Demokrit umgestaltet. Demokrit hatte gesagt (Fragment 247 Diels): *ἀνδρὶ σοφῷ πᾶσα γῆ βατή· ψυχῆς γὰρ ἀγαθῆς πατρὶς ὁ ξύμπας κόσμος*. Demokrit mag außerhalb seiner Vaterstadt Abdera mehr Verständnis gefunden haben als daheim.

Fast sicher läßt sich für die Tragödie »Teukros« des Sophokles der Vers erschließen

ἀνδρῶν γὰρ ἐπιφανῶν ἅπασα γῆ πατρίς.

Teukros tröstet damit seine Kameraden, die wie er in die Verbannung ziehen müssen, indem er ihnen sagt: wir können uns überall ein Vaterland erobern.

Digitized by Google

Er ist da Vertreter des kräftig sich ausbreitenden attischen Reiches im 5. Jahrhundert.

Euripides hat das weitergebildet (Fragment 1047 Nauck):

ἅπας μὲν ἀὴρ ἀετῷ περάσιμος,
ἅπασα δὲ χθὼν ἀνδρὶ γενναίῳ πατρίς

und im »Phaethon« (Fragment 777 Nauck):

ὡς πανταχοῦ γε πατρὶς ἡ βόσκουσα γῆ.

Mit der Umbiegung *ἀνδρῶν γὰρ ἐπιφανῶν πᾶσα γῆ τάφος* tröstet der thukydideische Perikles in der berühmten Leichenrede (Thukyd. II 43) die Athener über ihre verlorenen Toten: das ruhmreiche schriftlose Eingegrabensein in das Gedächtnis aller Menschen steht höher als ein regelrechtes Grab in der Erde der heimischen Väter — ein Standpunkt, von dem die Athener des Arginusenprozesses 405 v. Chr. in unerwarteter Richtung abgewichen sind.

Der lateinische Tragödiendichter Pacuvius hat wohl den sophokleischen Teukros bearbeitet. Bei ihm lauten die Trostverse über das Exil:

patria est ubicumque est bene,

überliefert bei Cicero, tuscul. disput. V 37 108; das zitieren wir gewöhnlich in der etwas veränderten Form: ubi bene, ibi patria. Diese etwas leichtgesinnte Fassung geht ebenfalls auf einen Tragiker des griechischen 5. Jahrhunderts zurück, den wir jedoch nicht näher bestimmen können. Er hat dem tapfer zuversichtlichen Ausspruch des sophokleischen Teukros den frivoleren entgegengesetzt:

τῷ γὰρ καλῶς πράσσοντι πᾶσα γῆ πατρίς

(Nauck adesp. 318). Hier spricht ein intellektuell überlegener Dichter der Sophistenzeit, der durchschaut, daß das Vaterland nur *νόμος* ist, nicht *φύσις*: ein *νόμος*, über dessen Relativität sich die internationale Geistergemeinschaft weltbürgerlicher denkender *σοφοί* lächelnd einig ist. Darnach redet der Gott Hermes im »Plutos« des Aristophanes 1151 jemandem zum Auswandern zu:

πατρὶς γάρ ἐστι πᾶσ' ἵν' ἄν πράττῃ τις εὖ.

Aristophanes liebt es, seine Taugenichtse skandalöse euripideische Sentenzen sagen zu lassen.

Das griechische Überlegenheitsgefühl gegenüber den »Barbaren«, das sich besonders seit den Perserkriegen ausgebildet hat, war damit übrigens nicht durchbrochen. Die theoretische Feststellung, daß man zur Not auch ohne seine gewohnte Polis leben kann, ist mehr ein gelegentlicher Galgenhumor gegenüber dem Gedanken, ins Exil gehen zu müssen. Der nationale Hochmut der Griechen gegenüber den andern Völkern hat sich erst in hellenistischer Zeit gelegt, als die philosophischen Gedanken der Gleichheit aller Menschen, des consensus gentium, eines Weltstaats den Menschen geläufig wurden. Diese erbten sich auf das christliche Mittelalter weiter.

Zu vergleichen: Wünsch, Rhein. Museum 56 (1901) 398 ff. Nestle, Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901, 365 ff. Jüthner, Hellenen und Barbaren, Leipzig 1923, 20 ff. Luria, Comptes rendus de l'Académie des sciences de l'URSS, Leningrad 1925 B, S. 78 ff.

Digitized by Google

NEUE DANTE-LITERATUR

VON FRIEDRICH SCHNEIDER

An dieser Stelle werden die Berichte über die neuere Dante-Literatur des In- und Auslandes fortgesetzt, die ich bisher in der Historischen Zeitschrift Bd. 124, 250; 127, 64; 129, 78; 131, 496 und 134, 131 — etwa die Jahre 1921 bis 1926 umfassend — gegeben habe:

An allgemeinen Werken über Dante und seine Zeit verzeichnen wir zunächst Robert Davidsohns bedeutenden Band über »Die Frühzeit der Florentiner Kultur«.[1] Das kirchliche und geistige Leben, die Kunst, das öffentliche und häusliche Dasein haben hier einen Meister der Forschung und Darstellung gefunden. Die großartige Charakteristik Dantes (S. 188ff.) zieht Vergleiche zu Shakespeare, Goethe, Sophokles und Äschylus. Wer sich mit Dante beschäftigt, wird die Meinung des Geschichtschreibers von Florenz zuvörderst kennen lernen müssen. Fast vier Jahrzehnte seines Lebens hat Davidsohn der Geschichte von Florenz gewidmet. Aber er bekennt, ausgenommen Athen, Rom, Paris, verdient kaum ein anderes Gemeinwesen in gleichem Maße solche Hingabe! Wir lernen natürlich unzählige Einzelheiten kennen, die wenigstens angedeutet werden sollen. Dante als Jäger (S. 287). Sein Aufenthalt in Paris ist nach Villanis Äußerung nicht mehr zu bezweifeln (S. 36 des Bandes der Anm.). Mittelalterliche Gestalten wie Clemens V.[2] oder die Künstler — Giotto, Cimabue — erfahren neue Beleuchtung. Zu zahlreichen Fragen der Dante-Forschung wird kritisch Stellung genommen (die Entstehungszeit der *Monarchia* a. a. O. 53, der Fiore-Streit wird gestreift (a. a. O. 52), über das Itinerar im Mittelalter werden neue Einzelheiten beigebracht. Florenz im Dugento gestattet uns, die Kultur der Zeit weithin zu überschauen und schlägt uns noch heute in seinen Bann.

Das bekannte Werk von Karl Brandi über »Die Renaissance in Florenz und Rom« ist in siebenter Auflage erschienen[3] und legt von neuem von der kritischen Stellungnahme des Gelehrten Zeugnis ab. Bekanntlich ist auch dieses Werk mit den so notwendigen Anmerkungen versehen, die am Ende des Bandes zusammengestellt sind.

Richard Zoozmann hat die lyrischen Gedichte Dantes neu übertragen und, mit der Urschrift versehen, in dritter Auflage herausgeben können.[4] Der Band bringt nach der Vorbemerkung zum erstenmal und nicht nur für Deutschland das gesamte lyrische Schaffen Dantes, einschließlich der Gedichte von zweifel-

[1] Berlin 1927. E. S. Mittler und Sohn. 414 S. Anmerkungen dazu ebenda, 110 S. — Vgl. dazu die sehr ausführliche Besprechung von Fedor Schneider über Georges Renard, Histoire du travail à Florence. Ouvrage orné d'illustrations. 2 Bde. Paris o. J. [1913]. X, 380, 467 S. 8°, in: Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung, Jahrgang 1926, Seite 421—428.

[2] Vgl. zuletzt Friedr. Schneider, Kaiser Heinrich VII. Leipzig 1928.

[3] Leipzig 1927, B. G. Teubner. XIV + 282 S. — Ferner K. Brandi über die Übersetzung von De vulgari eloquentia von Franz Dornseiff und Joseph Balogh (Darmstadt 1925) in: Göttingische gelehrte Anzeigen 1926, Nr. 11—12, S. 406—412 und am Ende dieses Berichtes.

[4] 1927, C. F. Müller, Karlsruhe i. B. XXVII + 556 S.

Digitized by Google

hafter Echtheit. Auch die »Blume« ist übersetzt, und hier erstmalig und in einer Doppelfassung das Gedicht »Über die Liebe« (»Detto d'Amore«) verdeutscht. Natürlich ist die Zweisprachigkeit ein großer Vorzug des umfangreichen Bandes. Daneben steht die Sonderausgabe der Gedichte von zweifelhafter Echtheit in der zweiten Auflage.[1] Auch dieser Band ist zweisprachig gedruckt.

Der früh verstorbene Basler Kunsthistoriker Friedrich Rintelen hat gleichfalls einen wertvollen Dante-Beitrag hinterlassen über Dante und Cimabue[2], obgleich er sich kritisch und wiederholt mit anderen Gelehrten darüber auseinandersetzen muß. Es ist ein Genuß, hier die Auffassung eines ungewöhnlich feinen Kopfes über Dante und Dante-Interpretation kennen zu lernen. Denn Rintelen holt weit aus. Die Vertiefung in die Leistungen Giottos hat seinen Biographen nach eigenem Geständnis übrigens nicht blind dagegen gemacht, daß bei Dante mit aller erdenklichen Deutlichkeit steht, Giotto sei zwar der ruhmvollere von beiden Malern gewesen, aber Cimabue habe vor ihm den ersten Platz eingenommen (S. 182). Wo Rintelen das Wort über den »unendlich geliebten Dichter« (S. 161) ergreift, weiß er die Aufmerksamkeit in einer fast rührenden Weise zu gewinnen.

Zur Kunstlehre Dantes hat Wolfgang Seiferth[3] zwei wertvolle Aufsätze geliefert. Weitere Kreise werden sich besonders über die Ergebnisse seiner Gleichnis-Forschung bei Dante unterrichten müssen. Neben den Gleichnissen vom Umfang einer Zeile stehen die Zwei-Terzinen-, Drei-Terzinen- und Vier-Terzinen-Gleichnisse. S. gibt nicht nur sehr eindrucksvolle Erklärungen, sondern weiß auch zwingende Vergleiche zwischen Dante und Giotto, Dante und Giovanni Pisano zu ziehen. Dantes poetische Theorie, die sich auf dem Wirklichkeitsbegriff des scholastischen Realismus aufbaut, führt natürlich für den Kenner tief in die Philosophie des Mittelalters, deren Beziehungen S. scharfsinnig untersucht.

Nachdem sich Oskar Fischel mit vollendeter Meisterschaft über »Raphael und Dante«[4] und später über »Dante und die Künstler«[5] ausgesprochen hatte, wurde »Raffaels Schule von Athen in Dantescher Beleuchtung« von Hubert Grimme[6] untersucht. Wieviel wir diesen Arbeiten verdanken, wird jedem Dantefreund klar werden, wenn er nach einer Gesamtauffassung der Danteschen Vorstellungswelt ringt. »Wie Bettler vor der Kirchentür« — so sitzen mit vernähten Augen Büßergruppen in Dantes Purgatorio vor der Kirchentür — bleibt bei Dante der Leser, der die Augen nicht zu brauchen weiß, schreibt Fischel in der Einleitung zu dem zweitgenannten Werk. Und über Raphaels Disputa kann der Kunstgelehrte schreiben: Wer diesen himmlischen Halbkreis mit der ansteigenden Klarheit und der zwingenden Lockung seiner Linien auch nur in

[1] B. Behrs Verlag, Friedrich Feddersen, Berlin und Leipzig 1927. 227 S.
[2] In: Reden und Aufsätze, Basel 1927. Benno Schwabe & Co. 271 S.
[3] Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 17 (1927), Seite 194—225; Bd. 18 (1928), Seite 148—167.
[4] Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 41 (Berlin 1920), 2. Heft, Seite 83 ff.
[5] Berlin 1921, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 48 S. und 60 Tafeln.
[6] Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 47 (1926), S. 94 ff.

Digitized by Google

einer Abbildung erlebte, hat mehr von Dantes Paradiso aufgenommen, als Kommentatoren und Illustratoren ihm geben können (S. 13).

Über »Die neue deutsche Dante-Graphik — Teil II« — hat Ludwig Volkmann mit zahlreichen Abbildungen einen Aufsatz veröffentlicht, der seinen Beitrag im Dante-Jahrbuch, Bd. 8 (Berlin 1924) ergänzt und erweitert.[1] V. urteilt über die Leistungen der deutschen Künstler — Rudolf Saudek, Lovis Corinth, Walther Klemm, Philipp Otto Schäfer, F. A. Weinzheimer, Willy Jaeckel, Hans Lembke, Wilhelm Fahrenbruch, Claus Wrage und Otto Neumann —, daß ein jeder sich auf seine Weise, innerlich und äußerlich, nach Auffassung und Formgebung, mit der Dichtung auseinandergesetzt hat und wie sich darin geradezu ein Stück neueste Kunstentwicklung, vom Impressionismus bis zum Nachexpressionismus, widerspiegelt, wie aber allen gemeinsam die uns heute wieder selbstverständliche Tatsache ist, daß zur adäquaten bildlichen Interpretation eines literarischen Werkes einzig die Griffelkunst, die Graphik im weitesten Umfange berufen ist. Und noch etwas drängt sich uns dabei in immer steigendem Maße auf: daß nämlich die Göttliche Komödie, nicht anders als Skakespeares Dramen, weitgehend zu deutschem geistigem Besitz geworden ist: wie jene, zunächst durch kongeniale Übersetzungen, weit mehr als jene aber durch die bildliche Darstellung, durch die innere Verarbeitung und Vermittlung seitens deutscher Künstler. Gewiß ist es das Inferno, das infolge seiner greifbaren Anschaulichkeit auch hier oft vorwiegend zur Illustration gereizt hat, bei anderen mag Kraft und Zeit nicht weiter gereicht haben, aber im Grunde ist es doch der ganze Dante, den uns auch die neue deutsche Kunst vor Augen stellen will (S. 25).

Die schönste und eindrucksvollste Leistung hat der greise August Schmarsow mit seinem Werke über »Die italienische Kunst im Zeitalter Dantes«[2] vollbracht. Das Werk ist aus Vorlesungen erwachsen und mit Unterstützung der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft gedruckt worden. Der Einleitung setzt S. ein Wort von Fr. de Sanctis vor:

Può morire l'Italia
ed ogni memoria di Guelfi e Ghibellini:
rimarrà la Commedia di Dante!

Der Inhalt ist weit und reichhaltig. Zuerst treten uns die Gestalten von Niccolò Pisano und Giovanni Pisano entgegen. Niccolò ist »erfüllt von dem kraftstrotzenden Lebensgefühl der letzten Hohenstaufenzeit«. Die »Kaiserstadt« Pisa wird uns zum Erlebnis. Den Geschichtschreiber erfreut die Darstellung des Lebens am Grabmal der Kaiserin Margarete, der Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. Was uns der große Kenner der italienischen Kunst über die Gotik in Mittelitalien, die Rhythmik der Innenräume und die Raumdarstellungen in architektonischer Hinsicht und über die Kompositionsgesetze der Bilderzyklen sagt und dann im Abbildungsband anschaulich ausbreitet, gibt uns die tiefsten und unvergeß-

[1] Die Graphischen Künste, Jahrgang 1928, Heft 1, Wien (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), Seite 15 ff. Hierzu ist die kritische Stellungnahme zu den früheren Ausführungen Volkmanns bei A. Bassermann in der Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 48 (1928), Seite 178 zu vergleichen.

[2] Benno Filser Verlag G. m. b. H. Augsburg 1928. 2 Bde. 207 S. 1 Tafelband mit 150 S. 4°.

Digitized by Google

lichsten Eindrücke über die unmittelbare Wirkungsperiode des Danteschen Geistes und seiner weltumspannenden Schöpfung. Wer je auf Dantes Spuren gewandert ist, wird mit innerlicher Erschütterung empfinden, wieviel ein großer Kenner und Deuter auf kunstgeschichtlichem Gebiete wie S. der Dantewissenschaft zu geben vermag.

Über die sogenannte natürliche Grenze Italiens am Hauptkamm der Tiroler Alpen, insbesondere am Brenner und die Geschichte dieser Auffassung bei den Italienern und die Gegenwirkung auf Seite der Deutschen hat mit wissenschaftlichem Ernst, ohne Rücksicht auf die Stimme des Tages, Otto Stolz das Wort ergriffen und dabei den Namen Dantes erwähnen müssen.[1] Wenn neben griechischen und römischen Schriftstellern des Altertums auch italienische Dichter des Mittelalters wie Ricobaldo da Ferrara, Dante, Petrarca die Alpen als natürliche Grenze Italiens, als dessen Bollwerk gegen Norden bezeichnen, so ist bei der Überprüfung dieser Meinungen zu den Versen Dantes[2] zu sagen, daß die italienische Auffassung Dante damit genau den höchsten Kamm der Alpen (Zentralalpen), die Wasserscheide zwischen Inn und Etsch, meinen läßt. »Ob Dante aber überhaupt die Alpen, ihr Inneres, so genau gekannt hat, wird dabei nicht gefragt; auch nicht, ob die Alpenbewohner selbst sich bewußt waren, wo der höchste Kamm der Alpen durchlaufe. Viel ungezwungener ist die Stelle Dantes so zu erklären, daß er die Alpen als Gesamtgebirge im Sinne hatte, wie man ja auch später sagte, die Alpen trennen Deutschland von Italien, allgemein, ohne an eine nähere Scheide innerhalb der Alpen selbst zu denken. Wenn aber Dante einen bestimmten Längsteil der Alpen gemeint hat, so am ehesten wohl die Südalpen, denn an deren Fuß liegt wirklich der Gardasee und sie erheben sich, für den, der von Süden kommt, über, oberhalb des Landes und Schlosses Tirol.« Die weiteren geschichtlichen Bemerkungen eines so hervorragenden Kenners, wie Stolz es ist, die sich hauptsächlich gegen C. Battisti richten, sind gleichfalls von allgemeiner Wichtigkeit.

Zur Übersetzungsliteratur haben zwei Kenner das Wort ergriffen: Börries Frhr. von Münchhausen[3] und Alfred Bassermann.[4] Beide äußern sich

[1] Otto Stolz, Die Ausbreitung des Deutschtums in Südtirol im Lichte der Urkunden. 1. Bd. München, Verlag R. Oldenbourg. 1927. Seite 207 ff.

[2] Inferno XX, 62 ff.: Suso in bella Italia giace un lago, A piè dell'Alpe, che serra Lamagna Sovra Tiralli, ed ha nome Benaco. In wörtlicher Übersetzung nach Stolz: Oben im schönen Italien liegt ein See, am Fuße des Gebirges (der Alpe), welches Deutschland abschließt über (oberhalb) Tirol und er (der See) hat den Namen Benacus (lateinischer Name für Gardasee).

[3] Deutsche Allgemeine Zeitung, Beilage vom 13. Juni 1926.

[4] Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1927, Nr. 9—10, Spalte 372 ff. Ich füge hinzu, daß U. von Wilamovitz-Moellendorf, Reden und Vorträge. 4. Auflage. Berlin 1925, Bd. I, Seite 1 ff. (Was ist übersetzen?) sich über Gildemeisters Byron und Ariost geäußert hat (Seite 11 Anm. 1): Wem gegeben ist, das Ethos des Orlando zu treffen, dem wird versagt sein, das Dantes wiederzugeben. Man kann nicht corregiesk und giottesk zugleich malen. Außerdem bedarf Dante der Umgestaltung, auch der metrischen. Im Deutschen wirken die Terzinen, da sie ein Kunststück bleiben, ermüdend, und man ruft bald »Geduld« — wie in Salas y Gomez. Ottave rime mit Pochhammer an ihre Stelle zu setzen, ändert nach dieser Seite nichts, so groß die Formgewandtheit des Nachdichters

Digitized by Google

über die Übersetzung der Göttlichen Komödie von August Vezin[1], bei der, wie der Verfasser im Vorwort bekennt, Richard Zoozmann Pate gestanden hat. Bassermann gesteht dem Verfasser zu, daß seine Verse glatt und gleichmäßig fließen; auch verfüge er über einen großen Vorrat an Reimen. »Aber vom Temperament und Pulsschlag des Originals läßt sich nirgends etwas spüren.« Nach B. erschwert sich V. auch die Aufgabe unnötig durch den Vorsatz nur weiblich zu reimen. »Durchgereimt muß ohne Frage werden; die Gliederung des Kettenreims ist unentbehrlich und die Schlegelterzine eine Barbarei. Aber mehr als das gliedernde Weiterranken ist vom Reim nicht zu fordern, um so weniger, als der weibliche Reim dem Wesen unserer Sprache keineswegs so entspricht wie der italienischen, der deutschen Terzine sogar leicht eine peinliche Monotonie und Weichlichkeit gibt, die dem Original fremd ist.« An einzelnen Beispielen belegt B. die Anforderungen, die er an eine Übersetzung stellt und kommt am Ende zu einer vollständigen Ablehnung des Vezinschen Versuches. Nur den gelehrten Prosateil läßt er gelten. Jedenfalls sollte jeder die Ausführungen Bassermanns kennen, der über Dante-Übersetzungen urteilen will oder gar eine solche plant.

An kritischen Beiträgen sind eine Anzahl zu vermerken. D. Scheludko[2] äußert sich über »Orientalisches im Abendlande vor Dante. Einige Bemerkungen zur Escatalogia von A. Palacios«. Nach ausführlichen Erörterungen kommt er zu dem Ergebnis, daß Palacios' Behauptungen, soweit sie sich auf die abendländische eschatologische Literatur vor Dante beziehen, nicht nur falsch sind, sondern sich auch in bezug auf die Göttliche Komödie oft als irrig erweisen. »Seine Behauptungen über arabischen Einfluß auf die eschatologische Literatur des Abendlandes vor Dante sind ganz unbegründet.«

Berthold Wiese[3] beschreibt eine neu aufgefundene Dante-Handschrift, (Schwester Hs. zur Pariser Hs.[4]), deutet den Sinn von *Convivio* IV, IX, 119, und behandelt zwei altfranzösische Parallelen zu *Inferno* XXXIII, 61 ff. und 66. Der Gelehrte setzt sich auch in zustimmender Weise mit »Dante Alighieri, *Die Blume (Il Fiore)*, übersetzt von Alfred Bassermann«[5] auseinander und nimmt scharf zu den ablehnenden Besprechungen Stellung. A. Bassermann[6] unter-

ist. Andererseits klingen die Ottave rime Ariosts bei Gildemeister viel ernsthafter als im Original, während ihre englische Kopie durch die deutsche Kopie vollkommen getroffen werden kann. Der deutsche Reim bindet viel stärker, als der italienische, weil er bedeutungsvolle Silben treffen muß, und dann vermag der Italiener durch die Verschleifung der Vokale und den Sprung des Wortakzentes einen Reichtum von wechselnden Modulationen zu erzielen wie der Grieche mit Auflösungen und indifferenten Silben: das fällt im Deutschen fort, das Maß wird ernsthaft und paßt für die Geheimnisse mehr als für das komische Epos, es sei denn, es erhalte die parodische Farbe wie im Don Juan.

[1] 1926. Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet. 1123 S.

[2] Neuphilologische Mitteilungen (Helsingfors), Jahrgang 1927, Seite 209–232.

[3] Kleinigkeiten zu Dante, in: Philologische Studien, Festschrift für Karl Voretzsch, 1927, Seite 469–479.

[4] Cod. Italien 77, ancien fonds 7002 der Pariser Nationalbibliothek.

[5] Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 46 (1926), Seite 720 ff.

[6] Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, Jahrgang 1927, Nr. 3–4, Spalte 119–124, und Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 48 (1928), S. 173 ff.

Digitized by Google

sucht kritisch den Wert der einzelnen Beiträge im Deutschen Dante-Jahrbuch, Band 8 und 9. Wir brauchen auf die Bedeutung dieser Besprechungen kaum erst hinzuweisen, auf die in Zustimmung oder Ablehnung der Forscher zurückgreifen muß, wenn er sich mit einem der Beiträge beschäftigen will.

Friedrich Beck hat eine ausführliche Untersuchung zur Kenntnis des Neuen Lebens veröffentlicht[1], indem er die rätselhaften Worte untersucht: *Ego tamquam centrum circuli cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic.* Amor ist (nach Beck) Gott und die Göttlichkeit Beatricens ist (wegen der Folgerungen aus § 24) nicht mehr zu bezweifeln (S. 21). Die Bemerkungen zum *Testo critico* (auf S. 26) sind ja nicht zu übersehen. Zum *Testo critico*, der italienischen Nationalausgabe der Werke Dantes, hat auch A. Bassermann Stellung genommen.[2]

Paget Toynbee hat uns mit der Geschichte der englischen Nationalausgabe — The Oxford Dante — bekannt gemacht, die gleichfalls textkritisch zu beachten ist.[3] Er hat dann »Some Notes on the text of Dante's« »*De Vulgari Eloquentia*« hinzugefügt, die wiederum den bekannten Textkritiker verrät.[4] Aus Amerika sind mehrere Arbeiten zu vermerken. Charles H. Grandgent hat »Rime and Rhetoric in the Divine Comedy«[5] veröffentlicht, die in die Reihe der peinlichen grammatischen Untersuchungen zu stellen ist, wie sie der auch als Mitarbeiter der deutschen romanistischen Zeitschriften bekannte Enrico Sicardi uns geschenkt hat.[6] Jefferson B. Fletcher, An experiment in metre for the Divine Comedy in English[7], setzt sich mit den Schwierigkeiten einer Übersetzung Dantes in die englische Sprache auseinander *(certainly Longfellow's translation cannot be said to sing itself. Doubtless, something of its flatness is due to its almost painful literalness. After all, there is a difference between the idioms of Italian and English, and merely setting down English equivalents — or something like equivalents — for the successive Italian words does not produce even a faithful*

[1] Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 47 (1927), S. 1 ff.
[2] Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1927, Nr. 11—12, Spalte 426 ff.
[3] Annual Reports of the Dante Society 1926, Seite 1—26.
[4] The modern language review, Bd. XXII, Nr. 2, 1927, Seite 162—172.
[5] Extract from Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis, Paris, Champion; New York, Columbia University Press 1927. 23 S. — In einer Sammlung feinsinniger Essays hat der genannte Gelehrte auch einen Beitrag über Dante veröffentlicht (»Confessio Dantis« in: Prunes and Prism with other odds and ends. Cambridge Harvard University Press 1928), in dem er sich mit Inferno III, 70—81 auseinandersetzt und darüber hinaus Dantes Gedicht als ein großes Bekenntnis auffaßt. Der Dichter gestattet uns zahlreiche Einblicke in die Art, wie sich, besonders im Fegefeuer, nicht nur die Buße der Verurteilten, sondern die Selbstreinigung Dantes vollzieht. Im allegorischen und wahren Sinn nimmt er an der Buße aller Büßenden teil. Über das Fegefeuer hinaus ist das ganze Gedicht in bekenntnishafter Form geschrieben. Die Haltung Dantes unterscheidet sich oft wesentlich von der Virgils, so daß wir schon daraus die Meinung Dantes über Sünde, Strafe und Buße erkennen. — Da Virgil von Dante nicht zu trennen ist, verweisen wir nachdrücklich auf Adolf Trendelenburg, Virgils Aeneaslied, verdeutscht und erklärt, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1928.
[6] La lingua italiana in Dante. Rom 1928, casa editrice Optima. 113 S. Auf S. 8—10 sind u. a. auch die in Deutschland erschienenen Arbeiten vermerkt.
[7] In: The romanic Review, Vol. XVIII, July-September, 1927, Nr. 3.

Digitized by Google

translation, not to say a poetic one) und fügt den zahlreichen Übersetzungen Dantes eine eigene Teilübersetzung hinzu, indem er eine reine Übertragung der Terzine ablehnt, um zu viele Reime zu vermeiden. Weniger Reime erscheinen ihm in einer englischen Übersetzung als ästhetischer Gewinn. Wir geben wenigstens den Eingang des ersten Gesanges der Hölle in der Übersetzung des amerikanischen Dantisten.[1]

Dagegen hat John Jay Chapman[2] eine Anzahl Szenen der Göttlichen Komödie in englischer Übersetzung — in *terza rima* — wiedergegeben, die von persönlicher Begeisterung für den Dichter zeugen. Der Schluß des 5. Gesanges des Inferno lautet bei ihm z. B.:

Our Galeotto was the Book, and he
That wrote it! On that day we read no more.
One spoke; the other wept so bitterly
That pity came upon me in a swound:
I thougt my hour was come, and I gave o'er,
And fell like a dead body to the ground.

Bei Fletcher (s. oben) lauten die Verse:

A Gallehaut was the book, and he who wrote it.
That day we read no further, I and he.
While to me thus one spirit was replying,
The other wept so, that for pitying dread
Faintness came over me as I were dying;
I fell, as falls the body of one dead.

Von anderen ausländischen Übersetzungen ist noch die Übertragung der Hölle des holländischen Franziskaners Fr. C. Kops bekannt geworden, die in reicher Ausstattung und mit Kommentar erschienen ist.[3] Sie beginnt mit folgenden Versen:

---

[1] Upon the journey of our life midway
I came unto myself in a dark wood,
For from the straight path I had gone astray.
Ah me, how hard a thing it is to tell
What was this wood, savage and gnarled and grim,
The very thought whereof is terrible.
So bitter is it death is little more;
But to show forth the good there found, I tell
What else for me that forest had in store.

[2] Dante. Boston and New York, Hougthon Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge 1927.

[3] Amsterdam. N. V. Uitgeverij Joost van den Vondel. — Bekanntlich hat ein anderes Mitglied des Franziskanerordens, Fidentius van den Borne, über die Anfänge des franziskanischen Dritten Ordens (Münster 1925) eine ausführliche Monographie vorgelegt, leider ohne dort die Frage zu berühren, ob Dante Tertiarier gewesen ist. Auf eine Rückfrage teilt er gütigst mit, daß auch die letzten Arbeiten über diese Frage noch keine Klärung gebracht haben (vgl. Bartolini, Dante Francescano e Terziario Francescano, Roma 1900, Seite 24, vertritt die Meinung, daß Dante Tertiarier gewesen ist, daneben A. Martini, Dante Francescano, in: Studi Francescani VII [1921], Numero speciale, 71—103, und I. del Lungo, La »corda« Dantesca, ebenda, 104ff.).

Digitized by Google

Juist midden op de reistocht van ons leven
zag ik mij in 'n donker woud verloren,
daar ik van 't golde pad was afgeweken.

Helaas, hoe 't was dat woud, valt zwaar te zeggen.
Zo wild was 't en zo woest, zo dicht en donker,
dat in mijn dromen de angsten vaak herleven.

Ja, zelfs de dood kan haast niet erger wezen.
Maar om van 't daar gevonden heil te spreken,
zal 'k ook verhalen, wat ik eerst aanschouwde.

Über die Teilübersetzung des letzten Vertreters der greco-salentina Kultur, des Prof. Vito Domenico Palumbo († 2. März 1918), unterrichtet uns G. Gabrielli.[1]

Für Italien ist zunächst an einige ältere, aber wichtige Forschungsliteratur zu erinnern. C. Cipolla, *La data della morte di Dante secondo Ferreto dei Ferreti* (Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. 49, 1913—14, Seite 1214—19) wird von A. A. zustimmend besprochen[2]: ... *il passo dell'umanista vicentino, novamente rilevato dal. 6., la porterebbe all 11 agosto di quell' anno, il che trova conferma in osservazioni astronomiche. Il C. nota come la data fosse già controversa, poichè parla di luglio il Villani nella sua rubrica dantesca, cap. 139, del libro IX nell'edizione muratoriana; d'altra parte il Ferreti »è una grande autorità, perchè contemporaneo e perchè astronomo«. . . . . coll'illustre A., si potrebbe accettare la testimonianza del Ferreto quale la più antica, cosi come indubitatamente è la più precisa«.* — Umfangreich ist die Abhandlung von Carlo Pellegrini in Ferrara: »*Nel sesto centenario di Giovanni Boccaccio*«.[3] Der Florentiner Staatsarchivar B. Barbadoro hat über die Verurteilung Dantes und die politischen Parteien seiner Zeit gehandelt.[4] Don Ambrogio M. Amelli weist nach, daß das liturgische Element eine der wichtigsten Quellen der Komödie ist und erinnert nach Aufzählung der einschlägigen Stellen daran, daß sich ja das Gedicht

[1] Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, Bd. III (1922), Seite 121 ff. — Im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, Jahrgang 48 (1927) Spalte 273 ff. findet sich eine von A. Bassermann verfaßte ungünstige Beurteilung des Versuches von Albert Wesselski (Dante-Novellen, Wien-München 1924), die Gestalten der Commedia durch novellistische Züge aus alten Überlieferungen, Dante-Kommentaren, Anekdotensammlungen u. dgl. zu beleben. Auch die beigegebenen Zeichnungen von Wolfgang Born werden in mancher Hinsicht bemängelt. — Zu dem Aufsatz von R. Davidsohn über Beatrice im vorliegenden Jahrbuch ist noch Ernst Walser, Dantes Beatrice, in: Festgabe der Zwingliana für Hermann Escher, Zürich 1927, zu vergleichen. — Über das Buch als Symbol in der Div. Com. handelt E. R. Curtius in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, Düsseldorf 1926.

[2] Archivio storico italiano, anno LXXIII, vol. I, disp. 1ª del 1915, Firenze 1915, Seite 476.

[3] A. a. O., anno LXXII, vol. II, disp. 4ª del 1914, erschienen 1915, Seite 453 ff. — Vgl. auch Oskar Schultz-Gora, Boccaccios Vater urkundlich in Paris nachweisbar, in: Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 47 (1927).

[4] In: Studi Danteschi. Bd. II, Firenze 1921. Dazu die ausführliche Besprechung von Gino Masi im Archivio storico italiano, anno LXXVIII, vol. II, Firenze 1920, Seite 128 ff.

Digitized by Google

während der Tage der heiligen Woche entwickelt.[1] Auch zu *Brunetto Latini* ist eine kritische Arbeit zu verzeichnen.[2] Über die *Alighieri* in Verona schrieb Vittorio Cavazzocca Mazzanti.[3] Domenico Guerri hat das Gespräch Dantes mit *Cecco d'Ascoli* über die »*nobiltà*« und den von Dante verurteilten Astrologen *Guido Bonatti* behandelt.[4] Über den moralischen Aufbau des *Inferno* äußert sich Massimo Baldini[5] und über *Peter von Vinea* — »*Piero dovette uccidersi a S. Miniato*« — Giuseppe Rondoni.[6] Auf *Farinata* und seine Familie lenkt Niccolò Ottakar die Aufmerksamkeit.[7] Die kommentierte Ausgabe der Göttlichen Komödie von G. L. Passerini wird von G. A. Venturi besprochen, und durch I. Del Lungo ist auch die Erinnerung an den Streit Scheffer—Boichorsts um *Dino Compagni* wieder in den Vordergrund gerückt.[8]

Mit dem Wiederabdruck des Vorwortes vom Jahre 1923 ist die kommentierte Ausgabe der Göttlichen Komödie von Luigi Pietrobono neu erschienen.[9] Auch ist jedem Gesang eine Einleitung vorgesetzt. Emilio Biondi glaubt[10], daß die Freske des *Simone Martini* in der Unterkirche von Assisi uns das wahre Jugendbild des Dichters überliefert. Da wir andere Jugendbildnisse nicht haben — im Bargello ist die malerische Wahrheit zerstört worden —, würde die Entdeckung von großer Bedeutung sein. Martini wollte uns, nach der Meinung Biondis, als Zeitgenosse Dantes die äußere Erscheinung des Verfassers des *Convito* überliefern — es waren die kurzen, von der Freundschaft mit Casella und anderen Künstlern verklärten Jahre. Nach freundlicher persönlicher Mitteilung des Verfassers könnte man übrigens in der Figur der Freske, die neben dem Dichter steht und an das Spiel zu denken scheint, vielleicht den berühmten Musiker erkennen. — Eine eindringende Studie über die Frauengestalten bei Dante verdanken wir *Carlotta Schloss.*[11] »*Per me Matelda*[12] *sarebbe la Donna Gentile, ossia la Donna pietosa della*

---

[1] L'elemento liturgico nella DC. Ravenna o. J. Ausführliche Besprechung a. a. O., anno LXXVI, vol. I, disp. 1ª — 2ª del 1918, Firenze 1918 von D. G.
[2] La Rettorica di Brunetto Latini: Testo critico a cura die Francesco Maggini: Firenze 1915. Ausführliche Besprechung a. a. O., anno LXXV, vol. I, disp. 2ª del 1916, Firenze 1916, Seite 343 von D. G.
[3] Kurze Anzeige a. a. O., anno LXXIV, vol. II, disp. 3ª e 4ª del 1916, Firenze 1917, Seite 293, von G. Per.
[4] Besprochen von Ettore Allodoli a. a. O., anno LXXVII (1919), erschienen Firenze 1921, Seite 224 ff.
[5] Vgl. a. a. O., Seite 298.
[6] Vgl. a. a. O., Seite 299.
[7] Vgl. a. a. O., anno LXXVII (1919), vol. II, Seite 127 ff. Über des Verf. Buch »Il comune di Firenze alla fine del dugento (Firenze 1926)« vgl. W. Lenel in der Historischen Zeitschrift Bd. 137 (1928) 587 ff.
[8] A. a. O., anno LXXVI, vol. II, disp. 3ª — 4ª del 1918 (Firenze 1920) Seite 237 und 244.
[9] Società editrice internazionale. Torino 1927—1928.
[10] Presunti ritratti di Dante. Fossombrone 1927. Vgl. dazu Friedrich Schneider, Das Urteil Dantes über die von Papst Clemens V. an Kaiser Heinrich VII. verübte Täuschung, in: Festschrift für A. Cartellieri, Weimar 1927, Seite 130, Anm. 4, über: Maria Barosso, Un ritratto di Dante, in: Bolletino d'Arte, 1926, Numero XII (Giugno), S. 546 ff.
[11] Dante e il suo secondo amore. Bologna, Nicola Zanichelli 1928. 314 S.
[12] Zur Matelda-Frage vgl. S. 155 dieses Jahrbuches.

Digitized by Google

Vita Nuova, che si identifica con Gemma« (S. 272). *»Ed era opinione tradizionale che Gemma fosse tanto lontana dal pensiero e dal cuore del Poeta. Noi lo vedemmo: a traverso l'opera sua; come segreto filo d'oro, gli s'accompagna la diletta immagine. Ella è il suo amore umanamente e nobilmente terreno della Vita Nuova; è la »Musa« ispiratrice delle Canzoni del »bello stile«: nella tenerezza della sua pura aureola di madre lo vediamo ne' soavi cammei delle similitudini infantili; ella è la visione nostalgica dell' Esule cui »amore punge«, e la visione del Poeta sospirante Firenze, là, quasi al chiudersi del sacro Poema e della vita. E in Matelda, la soave creatura dalla bocca terrena e dagli occhi irraggiati di cielo, egli impersona lei, la donna sua; e nella divina foresta egli idealmente le si accosta, quasi a sugger conforto nel suo doloroso esilio«* (S. 289). Da der Band auf eindringender Kenntnis der Literatur beruht, verdient er von der Forschung ernsthaft beachtet zu werden. — Seinen bekannten Forschungen — sie wiederholen sich in umfangreichen Abhandlungen seit 1922 meist unter dem Gesamttitel *»Il segreto della croce e dell' aquila nella Divina Commedia«* — hat Luigi Valli einen Band hinzugefügt, der bezeichnenderweise dem Andenken von *Ugo Foscolo, Gabriele Rossetti* und *Giovanni Pascoli* gewidmet ist.[1] Er wirft zwei Fragen auf: in welchen Beziehungen steht die geheime Lehre *(la dottrina segreta della Croce e dell'Aquila)* mit den anderen Werken Dantes und besonders mit der dunkeln Schrift der *Vita Nuova* und einigen Kanzonen; ferner: ist die geheime Gedankenwelt Dantes die Welt eines Einsamen, der dafür Formen gefunden hat, in die niemand einzudringen vermag, oder war es ein Gedanke, aus dem der Teilnehmer seiner tiefsinnigen Gedanken und Mitkämpfer Trost und Hoffnung zu schöpfen vermochte? *»Questi problemi mi riportarono ad una nuova considerazione delle più oscure liriche di Dante e di tutte le poesie con le quali esse strettamente si ricollegano; mi riportarono al problema del »dolce stil novo« e del vero carattere di quella strana poesia: ove un amore che non somiglia affatto al comune amore degli uomini si confonde con tante strane idee dottrinali in un tono di così vago misticismo; di quella poesia che si aggira intorno ad irreali, inafferrabili donne e che suona spesso in maniera così oscura da rimanere ancora in tanta parte incomprensibile* (S. 16).

Im Sinne der großen katholischen Wahrheit hat der gelehrte Benediktiner von Subiaco, *D. Giuseppe Benedetto Parma*, zwei umfangreiche Bände über die katholische Askese und Mystik in der Göttlichen Komödie geschrieben.[2] Gerade die betonte einseitige Betrachtung bedingt den großartigen Eindruck, denn aus Dante und seinen Werken wird uns die Kenntnis aller mystischen und theologischen Schriften vermittelt, von denen der Dichter und Denker Kenntnis gehabt hat. Dabei geht der Verfasser in der Erklärung der moralischen Topographie des Inferno und des Paradiso persönliche Wege und vertritt auch weiterhin eigene Anschauungen, die sich auf alle drei Abschnitte der Dichtung verteilen. Über allem aber steht Dante als Verkünder der christlichen Lehre — sein Glaube

[1] Il linguaggio segreto di Dante e dei «fedeli d'Amore«. Biblioteca di filosofia e scienza Nr. 10. Roma 1928. 453 S. Vgl. E. Auerbach in der Deutschen Literatur-Zeitung 1928, Spalte 1357.

[2] Ascesi e mistica cattolica nella divina commedia di D. G. B. Parma, Oblato reg. dei monasteri sublacensi con introduzione di G. Lando Passerini. Bd. I. Subiaco 1925. XV + 381 S. — Bd. II. Subiaco 1927. 602 S.

Digitized by Google

und seine Moral gehören nicht allein seiner Zeit an, sondern sind noch unser Glaube oder könnten es wenigstens sein! Besonders für die gegenseitigen Beziehungen der Dichtung und der Schriften des *Thomas von Aquino* und anderer Kirchenväter finden wir reiche Belehrung und gesicherte Nachweise.

Zur Rettung des Papstes *Bonifaz VIII.* hat *Tito Bottagisio* S. J. auf Grund neuer Untersuchungen im Vatikanischen Archiv das Urteil Dantes und seines berühmten Kommentators Scartazzini angefochten und auch gegen die Darstellungen von Levi, I. Del Lungo und Zingarelli Einwendungen erhoben.[1] Das Buch verdient bestimmt eine kritische Nachprüfung. Leider vermissen wir die notwendigen Auseinandersetzungen mit K. Wenck (»War Bonifaz VIII. ein Ketzer« in Historische Zeitschrift Bd. 94 u. a. a. O.), R. Holtzmann und R. Davidsohn. Über *Dante und Kaiser Friedrich II.* hatte sich bereits K. Hampe geäußert.[2] In dem bedeutenden Werk von Ernst Kantorowicz sind nun die Beziehungen Dantes zu dem großen Staufer zumal auf geistigem Gebiete innerhalb der ganzen Kulturentwicklung eingehend untersucht.[3] Hierher gehören auch die beiden umfang- und gehaltreichen Sammelwerke von Martin Grabmann[4] und Clemens Baeumker.[5] Man braucht nur den Namen des *Siger von Brabant* zu nennen, um Baeumkers Verdienste auch um die Dante-Forschung in das Gedächtnis zurückzurufen. Beide Forscher haben uns erst den Weg zum Verständnis der Philosophie des Mittelalters, ohne die auch die Dante-Forschung ohne Erfolg bleiben muß, gebahnt.

Als hervorragendes kritisches Organ der gesamten Dante-Studien haben sich immer wieder die *Studi Danteschi* von Michele Barbi[6] bewährt, deren reicher Inhalt mit bibliographischen Nachrichten nur eben angedeutet werden kann. Die Festschrift für Louis Gauchat enthält gleichfalls Beiträge zur Kenntnis Dantes.[7]

---

[1] Bonifacio VIII. e un celebre commentatore di Dante. Milano 1926. 413 S. (Verlag: Premiata scuola tipografica salesiana).

[2] Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt. Stuttgart 1925. Seite 17 ff.

[3] Kaiser Friedrich II. Berlin, Bondi 1927. 651 S. — Die Quellen- und Literaturnachweise werden im Laufe des Jahres 1928 als »Untersuchungen und Forschungen Kaiser Friedrichs II.« erscheinen, worauf wir angelegentlichst hinweisen.

[4] Mittelalterliches Geistesleben. München 1926. Der Band ist auch für die Dante-Forschung wichtig. Zur *Matelda-Frage* vgl. daselbst 475 ff. und S. 155 des vorliegenden Bandes. — Hier mag noch genannt sein Victorio Ocampo, De Francesca à Béatrice à travers la divine comédie, Paris 1926. 127 S.

[5] Studien und Charakteristiken zur Geschichte der Philosophie insbesondere des Mittelalters. Mit einem Lebensbilde Baeumkers von M. Grabmann, Münster 1928. VIII + 284 S.

[6] Firenze, G. C. Sansoni, Bd. 11 (1927); Bd. 12 (1927) Seite 5 ff. zur neuen Auflage von Vosslers Dante; Seite 88 ff. ablehnende Besprechung von N. Zingarelli über H. W. Eppelsheimer, Petrarca (Bonn 1926) im Gegensatz zu den Anzeigen von K. Brandi in Göttingischen gelehrten Anzeigen 1928 Nr. 1, Seite 29—32 und C. Appel in Zeitschr. f. französ. u. engl. Unterricht, Bd. 27, 1928, 3 Seite 238.

[7] H. R. Sauerländer, Aarau 1926. XVIII + 522 S. (S. 1 ff.: Jacopone da Todi von E. Werder; La DC. nei giudizi dell' Hegel, di F. Th. Vischer e di Francesco de Sanctis von P. Pizzo; S. 316: Dante und die italienische Schriftsprache von J. Jud (Zum schriftitalienischen Wortschatz usw.).

Digitized by Google

Leider wird aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem eben erschienenen 30. Jahrgang die wertvolle Zeitschrift »Il Giornale dantesco« ihr Erscheinen abschließen. Leo S. Olschki gründete die Zeitschrift unter dem Titel L'Alighieri in Verona im Jahre 1889 und führte sie nach dem Tode des ersten Herausgebers Francesco Pasqualino vom Jahre 1893 unter dem oben genannten Titel weiter. Es sind mithin 34 Jahrgänge bzw. Bände erschienen. G. Boffito veröffentlichte einen Registerband zu den ersten 22 Jahrgängen, ein weiterer Registerband für die letzten 12 Jahrgänge wird noch erscheinen.[1]

Das politische Schrifttum über Dante habe ich in meiner Biographie Kaiser Heinrichs VII. (Leipzig 1928) angegeben, worauf ich, um Wiederholungen zu vermeiden, hier verweise.

[1] Eine wertvolle Bibliographie seiner Schriften gibt Luigi Pietrobono im 30. Bande (1927), Spalte 236 ff. — Das Neue Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde macht Bd. 47 (1928), Seite 703 darauf aufmerksam, daß D. Bigongiari im Speculum 2, 457 einige kritische Bemerkungen zum Text der *Monarchia*, M. Marigo im Giornale storico della letteratura Italiana 1925 solche zu *De vulgari eloquentia* beibringt.

Digitized by Google

„Der Dante des lebendigen Menschen“

Siegfried von der Trencks

DANTE

im Urteil der Zeit

ES URTEILEN:

DER DICHTER

... Herrliche Dante-Bände ... Über dieses Werk müßten Aufsätze über Aufsätze erscheinen ... Grandios gelungene Unternehmung. *Walter von Molo*

DER ROMANIST

Dieser Versuch geht von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß der Leser von heute, auch der wissenschaftlich geschulte, eine Erklärung der vielen Dunkelheiten nicht entbehren kann. Das aber zwingt zu einem unerfreulichen Schielen über die Dichterworte hinaus und reißt den, der genießen will, immer wieder aus Stimmung und Bild. Diesem Schielen entgeht, wer mit v. d. Trenck das Nötige der gelehrten Deutungen in den Fluß der Dichtung kühn hineinnimmt. Mag dieser Fluß davon anschwellen: die neuen, zur Einheit gefügten oder zwanglos ineinander geschobenen Terzinen rauschen unwiderstehlich und sicher dahin als Ausdruck neuen dichterischen Kraftgefühls, das sich Stil und Sprache, Urteil und Ethos an der jüngsten, neu beseelten deutschen Dichtung gebildet hat. Wer im Urtext lebt, wird erst betroffen und befremdet stehen. Wenn er aber hier die ewigen Gedanken und Bilder neugeboren und seltsam verjüngt wiederfindet, dann kann er dieser neuen und kühnen Art, Text und Erläuterung zu verschmelzen, die Anerkennung nicht versagen. Es greife, wem vor der bloßen Übersetzung bangt, zu diesem Bande, den heiliger Ernst und treue Liebe zutage gefördert haben. *Professor Dr. Eduard Wechsler*

(Ordinarius der rom. Literaturwissenschaft an der Universität Berlin)

Das ewige Lied DANTES DIVINA COMMEDIA Ein Versuch, ihren Sinn zu geben, von SIEGFRIED VON DER TRENCK. Verlegt bei Hermann Böhlaus Nachf. in Weimar. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe. Zwei Taschenbändchen in Ganzleinen. 376 und 380 Seiten. RM 12.–.

Digitized by Google

DER GERMANIST

... Eine außerordentlich starke Schöpfung. Ich gestehe, daß noch keine Dante-Übersetzung es mir so leicht gemacht hat, ihr auf längere Strecken hin zu folgen, wie diese, ohne daß sie doch der Größe und Schwere des Originals etwas vergäbe. Dieser Dante ist eine Leistung, zu der Trenck aufrichtig zu beglückwünschen ist...

... Größte Freude an dem Menschen, der hinter all diesen Dichtungen steht. Einem solchen großen, gottoffenen Sinn zu begegnen, der immer zu dem Höchsten und Tiefsten der Herrgottsoffenbarung sich hingezogen fühlt, das ist heutzutage eine Wohltat, die man um so dankbarer hinnimmt, je seltener sie einem geboten wird...

Professor Dr. Alfred Hübner
(Ordinarius der deutschen Literatur an der Universität Berlin)

DER KATHOLIK

... Die gewaltige Neudichtung Dantes aus den Fragen und Stürmen unserer Zeit heraus...

Erich Przywarz. S. J.
(Stimmen der Zeit 1926/27. S. 320)

In katholischen Kreisen Berlins und weit darüber hinaus hat eine neue und neuartige Übersetzung der Divina Commedia Dantes großes Aufsehen erregt, ein Erlebnis, das die Seele bis ins Tiefste packte und bewegte. Wenn einmal der stets zur Kritik bereite Verstand des modernen geistigen Menschen aus tiefster seelischer Ergriffenheit schweigt — und dies war der Fall — so ist es ganz gewiß eine große Stunde elementaren geistigen Erlebens. Ob es sich hier um eine Übersetzung, eine Umdichtung oder eine Nachdichtung handelt, galt im Augenblick jedermann gleichviel. Denn wie ein Sturmwind, der in den letzten Winkel dringt und alles fortreißt zu ungeheuren Höhen, so brauste die unsterbliche Dichtung über die Hörer dahin. Eine Feierstunde der Läuterung zu Gott, in der aus der tiefsten Erschütterung der Herzen, aus Zerknirschung und Reue die Hoffnung hervorblühte und aus dem aufsteigenden Opferrausch der Anbetung ein Strahl der göttlichen Gnade herniederfiel. Das Geheimnis dieses selten großen Erfolges liegt wohl darin, daß Siegfried v. d. Trenck selbst ein wahrer Dichter ist, der Gott gesucht und in Dantes unsterblichem Werke den Unergründlichen in dem Schrecken seines unendlichen Zornes und in dem strahlenden Licht seiner überwältigenden Liebe visionär intuitiv erschaut hat. Wie er nun, in vollster Erkenntnis und Wertung der mystischen, allegorischen und psychologischen Tiefen des Danteschen Werkes alle Schrecken der ewigen Gottesferne und alle Qualen der noch unerlösten Sehnsucht angesichts der zu höchster Entzückung lockenden Gottesstadt durchschritt, ist er selbst zu einem Opfernden geworden. Dafür wurde ihm aber auch die Palme des Siegers zuteil. In immer neuen, erbauenden, entzückenden, zarten, innigen, andererseits aber auch in unerhört starken, neuartig-schöpferischen Formen schwebt die Dichtung dahin. v. d. Trenck hat durch Ausschaltung fast alles Geschichtlichen das Unvergängliche des Danteschen Dichtwerkes unterstrichen. Er erreicht dadurch, daß auch der überhastete geistige Mensch des 20. Jahrhunderts, der zu seelischen Erlebnissen nicht unter Zuhilfenahme von Kommentaren gelangen kann, in dem von zeitlichen Schlacken gereinigten Werk eine seelische Auferstehung erlebt. Gerade diese Art der

Digitized by Google

Darbietung ist es, die neben der schon geschilderten urwüchsigen visionär-intuitiven Gestaltung den besonderen Wert des v. d. Trenckschen Werkes ausmacht. In unserem Zeitalter der ethisierenden Gottesleugner und ästhetisierenden Kirchenfeinde ist das v. d. Trencksche Werk eine Tat von unabsehbarer Bedeutung. Der Wahnsinn des Atheismus und die Jämmerlichkeit des in einem selbstgezogenen Kreise menschlicher Beschränkung sich genügenden Ästhetentums und Humanitätsglaubens schreit in dieser Dichtung gen Himmel. Wer überhaupt Ohren hat, muß es hören, wie die drei Welten Dantes von Menschheit den Aufstieg der Seelen aus der materialistisch-ahasverischen und der faustisch-ringenden in die seraphische Weltanschauung fordern.

Die Standarte (14. 5. 1921)

DER PROTESTANT

Kein Kommentar ist nötig, kein fremder Name, keine unverständliche Anspielung, keine unbekannte Gedankenverbindung stört mehr die Vertiefung in den Ideengehalt. Darauf kommt es bei Dante für uns an ... Ich glaube, daß v. d. Trenck einen deutschen Dante für uns geschaffen hat, der uns in diesen Zeiten der Verwirrung, Schmach und Ratlosigkeit warnen, trösten und erheben kann, eine Neudichtung der Divina Commedia, wiedergeboren für die Gegenwart.

Oberstudiendirektor Kannegießer
(Deutsches Tageblatt 21. 12. 1921)

DER SOZIALIST

Eine der bedeutsamsten und zweifellos die eigenartigste Erscheinung des Dante-Jahres. Eine dichterische Neuschöpfung, die zugleich Übersetzung, modernisierende Umdichtung und Kommentar der Divina Commedia ist. Das Werk eines sprachgewaltigen Poeten und grüblerischen Geistes, der jahrelang in Dantes dichterischer Sphäre gelebt, sich mit dem Gedanken- und Empfindungsinhalt des »Ewigen Liedes« gesättigt und befruchtet hat und das Empfangene, Erforschte und aus eigenen Tiefen Geschöpfte nun zu einem lebendigen Neuen gestaltet. Eine Lektüre für stille Feierstunden, ein Andachts- und Erbauungsbuch für den modernen Menschen, und zwar nicht nur für den sogenannten Gebildeten, sondern für jedermann. Ein Buch, das wiederum beweist, wie nahe verwandt unsere chaotische Gegenwart dem Zeitalter Dantes ist, das ebenfalls die Geburtsstunde einer neuen Kulturepoche bedeutete.

Dr. John Schikowski
(Vorwärts, 19. 3. 22)

DER FREIMAURER

Die wundervollste Gabe zum Dante-Jahr ward uns, »durch Versenkung und Eingebung wiedergeboren«, durch den Berliner Dichter Siegfried v. d. Trenck geschenkt. Es ist keine Übersetzung und Übertragung; es ist eine Neuschöpfung, die alles Nur-Zeitliche fortläßt, einzig das Ewige heraushebend. Daher nennt er sein Buch: »Dantes Ewiges Lied«. Man kann beim Lesen jeder Anerkennung entraten; das Buch bietet reinsten religiösen und künstlerischen Genuß. Ein Kongenialer ist hier am Werk und befreit in tiefstem Verstehen und Schauen aus dem Geschichtlichen das Ewige, aus dem Endlichen das Unendliche, aus dem Menschlichen das Göttliche. Die Sprache ist wundervoll, der Eindruck ein unvergeßlicher.

Dr. Franz Lüdtke
(Mitteilungen des Verbandes deutscher Freimaurer)

Digitized by Google

DER PÄDAGOG

Ein willkommenes Buch. Es gibt den Dante des lebendigen Menschen. Die Nachdichtung ist ohne Kommentar verständlich. Wundervolle moderne Sprache und edler Schwung zeichnen sie aus.

Studiendirektor Dr. A. Kurfeß
(Pädagogisches Zentralblatt 1921/1922)

DER VOLKSBILDNER

Stolz und bescheiden wie Dante selber ist diese Nachdichtung; sie will Dantes Werk nicht ersetzen oder gar überbieten, sondern nacherleben durch Versenkung in die Dichtung. Sie schließt daher die Beschäftigung mit dem Originale nicht aus, aber sie sucht durch ein schöpferisches Nachgestalten das Verständnis für die Dichtung zu vertiefen. Selbst eine gute Übertragung der »Göttlichen Komödie« bindet sich noch an Dantes mittelalterlichen Darstellungskreis — und eben dieser erschwert dem heutigen Leser das Verständnis und den Genuß der Dichtung. Da aber sich der Vorstellungsbestand der Menschen mit Zeit und Raum ändert, so war Trenck berechtigt, die Hemmnisse zu beseitigen, wenn er das unvergängliche Wesen der Dichtung offenbarer machen wollte. Er opfert der bleibenden Bedeutung Dantes als Führer und Prophet der Menschheit Wort und Maß von Dantes Dichtung und die Fülle seiner plastischen Gestalten: Vieles, das uns vielleicht um des mittelalterlichen Dante willen lieb ist. Aber er wird damit dem Geiste Dantes, der auf alle Zeiten wirken wollte, gerechter. So zeigt sich Trencks Dichtung als eine Nachgestaltung von Dantes ewigem Lied, die dem Originale keinen Schaden zufügt. Im Gegenteil: Der Leser wird erst merken, daß Dante noch heute jung ist, wie am ersten Tage — und er wird seine Freude daran haben, die tiefen, schlichten und großen Gedanken in einem Drucke zu lesen, der gewürdigt zu werden verdient.

Büchereidirektor Dr. M. Wieser
(Bücherei und Bildungspflege 1922, Heft 10)

DER VORTRAGSKÜNSTLER

Der Dante des lebendigen Menschen. . . . da erkannte man plötzlich den Mangel der allenfalls philologische Herzen in Beschleunigung versetzenden, wortgetreuen, womöglich von tausend Sternchen und Fußnotenwegweisern unterbrochenen Übertragung: ein fast furchterweckend kolossales Denkmal erstand, aber kein mit blutvollen Worten zum Menschen dieser Tage sprechendes Ingenium. . . . Diesen lebendigen Dante empfinden, erkennen zu lassen, von dem ein moderner Renaissancegeist pfingstlich ausgeht und die Menschheit allein schöpferischem Vertrauen in eine göttliche Weltordnung zuführt, kann keinem wissenschaftlichen Übersetzer gelingen, sondern nur einem instinktiv, intuitiv erweckten Dichter, dem die Feuerleuchte des großen Italieners im Innersten brennt und ihn mit Flammenzungen reden läßt. Solch ein Wieder-Dichter ist uns zur rechten Zeit in diesem Siegfried v. d. Trenck entstanden. Der Dehmelsche Schwung seiner Nachdichtung gibt ganz besonders dem von produktiver Vermittlungskraft erfüllten Sprecher Gelegenheit, im Hörer den Eindruck einer gewordenen Dichtung, nicht einer Homunkulus-Belebung fremden Sprachgutes zu erwecken. Sie weist den selbstverständlichen, rhetorischen Fluß einer gewissen inneren ekstatischen Linie auf.

Gustav Herrmann
(Neue Leipziger Zeitung. 28. 9. 1921)

Digitized by Google

Gedruckt bei Hermann Böhlaus
Nachfolger G. m. b. H. in Weimar

Digitized by Google

IM GLEICHEN VERLAG WIE DAS DANTE-JAHRBUCH ERSCHIEN:

Das ewige Lied

DANTES DIVINA COMMEDIA

Ein Versuch, ihren Sinn zu geben,
von Siegfried von der Trenck

Zweite, neu bearbeitete Ausgabe
Zwei Taschenbändchen in Ganzleinen RM 12.–

»Die gewaltige Neudichtung Dantes aus den Fragen und Stürmen unserer Zeit heraus« (Stimmen der Zeit)

»Der Dante des lebendigen Menschen« (Pädagogisches Zentralblatt)

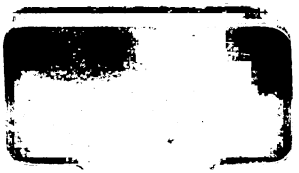
VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER IN WEIMAR

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UX 001 866 743



Digitized by Google

Digitized by Google